

رد «نصر» على حكم الوردية:
مأساة القراء الحرة فيفة للنص



الماركسية واليو توتويا الثورية

محمد عفيفي مطر :

مصحف للكون .. فلسفة للرفض .. وقرية صابرة

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الوحدهى
سبتمبر ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة : **لطفى واكد**

رئيس التحرير : **فريدة النقاش**

مدير التحرير : **حلمى سالم**

سكرتير التحرير : **مجدى حسنين**

مجلس التحرير :

إبراهيم أصلان - صلاح السروى

كمال رمزى - ماجد يوسف

المستشارون :

د. الطاهر مكي - د. أمينة رشيد - صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس - د. لطيفة الزيات - ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين: د. عبد المحسن طه بدر

شارك فى مجلس التحرير : محمد روميـش

أدب ونقد

■ أول الكتابة:

.....الحررة ٥

رد على حيثيات حكم الردة.. د.نصر حامد أبو زيد ١١

الماركسية واليوتوبيا الثورية عند أرنست بلوخ..

.....كارولس روسى ترجمة بشير السباعي ٢٧

□م.لف محمد عفيفى مطر□

- درس الضلالة.....م.ى ٤٢

- مطر طليقا.. محمود أمين العالم..... ٤٤

- المشهد الرمز وخيال الاستبدال فى ديوان فاصلة

ايقاعات النمل..... د. صلاح السروى ٥٢

- وقائع التعذيب الفيزيقي وتجليات النص

التخيلى..... السيد إمام ٦٨

- حياة شعرية مغايرة. (شهادة)

جمال القصاص ٨١.....

- أنا الشحاذ المتسول في أروقة الكلام النيل (حوار)

محمد حربي ٨٥.....

□ الديوان الصغير □

- مختارات من شعر محمد عفيفي مطر

٩٧.....

□ الحياة الثقافية □

- مطر.. مطر.. (شهادة)..... صلاح اللقاني ١٣٠

- مهرجان الإسماعيلية.. من فلسطين

لروسيا..... وليد الخشاب ١٣٢

- مسرح فرناندو رابال..... رانية خلاف ١٣٨

- الحائي.. ..ماجد يوسف ١٤٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنانين :
سيف وانلى - محمود سعيد - راغب عياد - حسنين إسماعيل
لوحة الغلاف : الدراويش للفنان محمود سعيد

الإخراج الفنى : **حسين البظراوى**
أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع
المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

لأول مرة منذ عام ١٩٨٧، وتحديدًا منذ العدد (٢٤) من «أدب ونقد» يغيب عن التخطيط والإعداد زميلنا الشاعر «حلمى سالم» مدير التحرير الذى غادرنا إلى أمريكا فى مسعى متأخر - كما يقول «ماجد يوسف» - للتعرف عن قرب ومن القلب على ثقافة العالم الجديد، وربما لالتقاط الأنفاس والتأمل الهادئ الذى كان مطلبًا ملحا ومستحيلا فى آن واحد «حلمى»، فكم مرة حدثنى بألم عن حلمه هذا أن يقرأ من أجل القراءة، ويبحث من أجل البحث ويحيا من أجل الحياة دون أن يكبله شئ ولا حتى الشعر نفسه الذى وهب له حياته. وحلمى بن جيل أثنىته الجراح والهزائم وحتى الانتصار القومى الصحيح الذى قدر له أن يراه فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ سرعان ما تبدد فى سياسات الانفتاح الاقتصادى والصالح المنفرد غير العادل والتشردم العربى، ولأن المهمومين الحقيقين من أبناء هذا الجيل بقضايا وطنهم وأمتهم والذين تطلعوا دائما إلى مثل أعلى إنسانى يتجاوز الواقع البائس ويدفع بالإنسان إلى آخر مدى يمكن أن تحمله إليه طاقاته وقدراته - لم يعرفوا ذلك الانشطار بين حلمهم الشخصى والحلم العام فقد امتلأوا بحزن نبيل حين اكتشفوا مبكرا جدا أن الهجمة الشرسة على أوطانهم وعلى الكادحين فيها على نحو خاص أكبر من قدراتهم أفرادا وجماعات على المقاومة ولكنهم قاوموا بالكتابة.. بالنضال المباشر فى صفوف الأحزاب والمنظمات التقدمية، عرف غالبيتهم السجون والمعتقلات والملاحقات وعرفوا جميعا المصادرة على حرية التعبير بصور شتى، وكان عليهم أن ينجزوا بمشروعهم فى هذه الظروف الصعبة، وحين تعب منهم من تعب ولاذ من لاذ ببلاد النقط بحثا عن إمكانية إنسانية للعيش الكريم، بقى «حلمى» فى وطنه بعد أن قضى فترة وجيزة فى بيروت محاصرا مع المعاصرين أثناء الغزو الإسرائيلى لها سنة ١٩٨٢...

ثم عاد إلى مصر وكان قدره - مثلنا جميعا - أن يكتب وهو واقف على أظافره.. وهو منشغل بعشرات التفاصيل الصغيرة، وكنا ننجز «أدب ونقد» التى أصبح مديرا لتحريرها سنة ١٩٨٧ فى هذا المناخ الذى يجعل

العمل قلقاً وعسيراً على حد تعبير «حلمى»...

وهاهى تجربته فى البحث عن استراحة مؤقتة ولحظات عابرة لالتقاط الانفاس وللتعلم من جديد فى أمريكا تتعرض لصعوبات هائلة، بعد أن طالت الأزمة العامة الطبقات الشعبية والوسطى فى أمريكا فما بالنابالغرياء. وسوف يعود إلينا لنواصل العمل من جديد بإيقاعنا نفسه، ومشكلاتنا نفسها التى كدنا نتصالح معها بقدر ما أصبحت مستعصية على الحل ويقدر ما يملؤها التصميم على مواصلة الطريق نفسه.. فأهلاً «بحلمى»، ولعلنا سنكون بحاجة إلى وقفة نعيد فيها تنظيم الأمور والوقت والأوراق والميزانيات والعلاقات حتى نحصل على أفضل نتيجة ممكنة فى أوضاع سيئة.

ولعل الروح المخلصة للدعوة التى أبدتها الشاعرة «إيمان مرسال» فى العمل بسكرتارية التحرير، وروح المسؤولية العالية التى تحلى بها الشاعر «ماجد يوسف» عضو مجلس التحرير أثناء غياب حلمى، لعل ذلك كله أن يتواصل دائماً، فربما كان بعض أجمل ما أنجزته «أدب ونقد» فى ميدان الخبرة العملية هو بث روح الفريق فى كل العاملين بها الذين ظالموا شكلاً أسيرة صغيرة متحابية.

فى العدد ملفان رئيسيان الأول عن الشاعر «محمد عفيفى مطر» احتفالاً ببلوغه الستين، وهو واحد من شعراء العربية الكبار وشأنه شأن غالبية هؤلاء لم يحظ بالمكانة التى يستحقها والتكريم الملائم، ربما لأنه كما يقول فى الحوار الذى أجراه الزميل - محمد حربى - وهو يتعاون مع «أدب ونقد» لأول مرة:-

«أنا الملك وعرشى صرخة المظلومين الجائعين الأيمن الذين يسامون الخيف والخسف وسحق الكرامة والادمية،

والمرء لا يستطيع أن يمنع نفسه من أن يتساءل - بألم - متى ياترى يصل شعر «محمد عفيفى مطر» إلى هؤلاء المظلومين.. إنه حتماً لن يصل إلا إذا توفرت لهم فرص التعليم والثقافة الحقّة والعيش بكرامة وهى الأهداف التى تناضل من أجلها يشرف الأحزاب التقدمية التى

ساوى «عفيفى» بينها وبين كل الأحزاب الأخرى فى انتقاده المبرر لفكرة الحزبية ذاتها، رغم أنه هو نفسه شاعر «متحزب» بالمعنى العميق للكلمة بمعنى الدفاع عن العقل والاستنارة وكرهية البؤس والظلم، بل إنه «ملتزم».. حين ينتقد بعض الشعراء المحدثين فى وصفه «لانقطاع جدل الشعر والحياة فى مسيرة الشعراء الذين اكتفوا بجدل المكتوب والمقروء والسقوف المعتمدة للنصوص»..

وفى تشخيصه الذكى الثاقب للوضع الراهن فى مصر هم سياسى واضح وعميق:

«تعذيب إرهاب بقوانين طوارئ فبقاء أبدى للحزب والحكام فى إطار حرب أهلية محدودة ومنظمة يتم تزويدها بالكوادر والكوادر المضادة بنظام بديع لا ينقطع.. ولا يتوقف»..

وقد اخترنا أن نقدم الديوان الصغير «لعفيفى» فى ملزمتين بدلا من واحدة كما اعتدنا نظرا للصعوبات الكبيرة التى يلقاها «عفيفى» فى نشر شعره نشرًا واسعًا.

أما الملف الثانى فهو رد «نصر حامد أبو زيد» على حيثيات حكم الردة الذى طالب فيه قضاة استئناف بالتفريق بينه وبين زوجته إبتهاى يونس على أساس أنه مرتد ولا يجوز له أن يبقى متزوجا من مسلمة، وذلك بعد أن نشرنا حيثيات الحكم والردود القانونية والفقهية عليها فى العدد الماضى مع بيانات المثقفين التى ما تزال التوقيعات عليها تأتىنا كتابة وعبر الهاتف بعد أن أصيب دعاة التنوير والعقلانية بفزع حقيقى لا فحسب من الحكم الذى يشكل سابقة بالغة الخطر والدالة على تطورنا الديموقراطى وعدوانا فى الصميم على حرية الفكر والتعبير وإنما أيضا من موقف الدولة الذى اتسم بالميوغة رغم أن هذا التهديد يمكن أن يصل إلى عقر دارها كما قال الراوى «جمال الغيطانى» للنائب العام فى لقائه مع وفد المثقفين:

- كيف نضمن أن لا يرفع أحدهم قضية حسبة ضد الرئيس مبارك لأن زوجته السيدة سوزان سافرة؟

وكنّا نحن المثقفين ننتظر أن يصدر قانون عاجل يمنع قضايا الحسبة في مسائل الفكر والتعبير بصورة واضحة وكنّا واهمين ولم ننتبه لحقيقة أساسية وهي سعى الحكم الدائب لمحاورة الفكر الحر العقلاني لأنه يفضح المصالح التي تتستر بالدين، ويكشفها للجماهير المسحوقة التي لن تستطيع إلا بمساعدة نزيهة وصبورة من مثقفينها المخلصين أن تتبين حقيقتها وتناضل من أجل العدل والحرية والتقدم، وهكذا يصبح الحكم ضد «نصر» شأنه شأن القانون ٩٣ لسنة ١٩٩٥ الذي يفتال حرية الصحافة. ضربتان توأمتان لمحاورة المثقفين وإسكاتهم وإرهاقهم في الدفاع عن أنفسهم بدلا من الانشغال بقضاياهم الأساسية والنهوض بمسؤولياتهم تجاه الشعب الذي يتعرض للنهب والظلم والإهانة على كل المستويات. وليست القراءة الحرفية للنصوص التي يبين لنا نصر في رده كم أنها مأساوية ورجعية إلا أداة من أدوات التخلف وتكريس الأوضاع القائمة. وأننى عليكم أن تتأملوا معنى الأساس الحقيقي لاجتهاد «نصر» كواحد من أقدر الباحثين في علوم القرآن، وعالم أصيل تربى على التراث العقلاني للثقافة العربية الإسلامية والقراءة التاريخية للقرآن الكريم كتاب العربية الأكبر وينبوعها الخالد كما يقول «محمد عفيفي مطر».

إن نصر يتصدى في قراءته التاريخية العقلانية تلك لواحدة من أكثر القضايا مركزية في حركة تحررنا وتقدمنا ألا وهي قضية تحرير المرأة التي تسعى القوى الرجعية والظلامية لإعادتها إلى عصور الظلام والحرمان يقول نصر:

«والحال كذلك ألا تكون المعاني الواردة في النصوص عن المرأة - بما في ذلك توريثها نصف نصيب الذكر - ذات مغزى يتحدد بمقياس طبيعة الحركة التي أحدثها النص ويتحدد اتجاهها؟ إنها حركة تتجاوز الوضع المتردى للمرأة وتسير في اتجاه المساواة المضمرة، والمداول عليها في نفس الوقت، ولا يتم الكشف عن المضمرة في قضية المرأة ومساواتها بالرجل خارج سياق الكشف عن حركة النص الكلية، وهنا تنكشف دلالة

المضمر كاملة حين توضع فى سياق حركة النص من العبودية التى تعرضناها فيما سبق...

إن حكم الردة بالإضافة إلى مأساة القراءة الحرفية فيه يتعامل مع «ابتهال يونس» كمرأة باعتبارها شيئاً وأداة لظهار أو إخفاء شئ حين يقرر تطبيقها دون استشارتها وكأن حياتها الشخصية واختباراتها ليست ملكاً لها كإنسان مستقل كامل الأهلية، ولكن «ابتهال» تلك المثقفة الشجاعة رفضت أن تكون شيئاً وأداة، وساندت زوجها الذى هو اختيارها الحر كما كانت هى اختياره.. وهكذا أخذت حملة التضامن الواسعة تساندهما معا وتقدم لهما عوناً معنوياً بلا حدود، ويصر المثقفون المستنيرون والتقدميون على مواصلة العمل فى إطار لجنّتهم للدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد، لدفاعاً عن نصر وابتهاال فقط وإنمادفاعاً عن الحق والمبدأ فى الأساس.

ويقدم لنا بشير السباعي ترجمته الجميلة لنص عن «أرنست بلوخ» عن الماركسية كسيوتوبيا ثورية، وهو إسهام أصيل فى الرد على المقولات الجائرة والتبسيطية التى تحصر الفكر الماركسي باعتباره فكراً مادياً فى إطار الاقتصاد البارد الذى هو الرأسمالية بالضبط، ويرد الاعتبار للتطلع الروحى التحررى العميق للماركسية.

«والرأسمالية بالنسبة لبلوخ إنما تمثل أعلى شكل لنزع الطابع الإنسانى، للإغتراب والتشيؤ بقدر ما إنها تختزل الجميع - البشر والأشياء على حد سواء إلى حالة سلعة، وعبر سلاح نضال الطبقات تريد الماركسية أنسنة المجتمع، وهى تتوجه بادئ ذى بدء إلى المستغلين (بفتح الغين).

لكن غايتها قادرة على اجتذاب جميع أولئك الذين يعانون فى ظل الرأسمالية، جميع أولئك الذين يمكنهم التعرف على أنفسهم فى صيحة الحرب التى أطلقها الدييمقراطى الألمانى الثورى «جورج بوكخر، الحرب على القصور.. السلم للأكوأخ..

إن المعركة الاشتراكية تتطلب فى آن واحد الحلم والحماس وصفاء

الفكر.

والماركسية تملك القدرة على أن توحد في مسعاها النظرى والعملى بين التحليل الأكثر صرامة، والحلم الأكثر جموحاً، وهى تشير إلى السبيل الذى يمكن عبوره للعصر الذهبى القديم أن يصبح يوتوبيا المستقبل الملموسة..»

النظرة المادية أى الواقعية ليست إذن نقيض الحلم ولا هى تسخر منه، والرومانسية مكون أساسى من مكونات هذا الحلم المستقبلى..

«إن إرنست بلوخ ورومانسى ثورى يشكل حازم، فشأنه فى ذلك شأن الرومانسية يستمد من ثقافات الماضى الذخيرة الروحية البارود اللازم لتغيير العقلانية الباردة واللاإنسانية المصيزة للرأسمالية لكن هدفه لا يتمثل فى إعادة تكوين ثلوج الماضى، فما يهدف إليه هو بالآخرى تشوير الحاضر، وفتح الطريق الذى يقود إلى اليوتوبيا المشاعية مستخدماً ذلك السلاح الباتر، مفتاح أبواب المستقبل الذى نسميه الماركسية..»

فاتنا فى عدددين متتاليين أن نقدم التحية الواجبة للصديق الناقد «غالى شكرى» رئيس تحرير القاهرة رد الله غيبته وشفاه، وكنا قد أعدنا مقالاً للناقد «عبد الرحمن أبو عوف» لننشره فى هذا العدد ووجدناه فى اللحظة الأخيرة منشوراً فى «القاهرة» و«غالى شكرى» هو واحد من النقاد على قائمة ملفاتنا احتفالاً ببلوغه الستين، ولم نشأ أن نقدم ملفاً ناقصاً عنه ولذلك سوف ننتظر عودته سالماً لنشاوره فى كل شئ.....

كذلك تأخرت دراستنا عن الشيخ إمام ومحمد الموجى وأمينه السعيد لأننا نريد أن نقدم جديداً.

وكالعادة.. طردت الأبحاث النصوص ونحن لا نريد أن يكبر غضب المبدعين منا حتى نعجز أمامه لذلك قررنا أن نفسح أكبر مساحة للنصوص فى عددنا القادم لتتفادى المزيد من الغضب، ففى كل مرة نشرع فى إعداد الترتيبات الأخيرة نكتشف أنه بوسعنا إصدار «أدب ونقد» أسبوعياً.. لكن (العين بصيرة والإيد قصيرة) فلا تغضبوا منا....

الحررة

رد على حيثيات حكم الردة مأساة القراءة الحرفية للنص

د. نصر حامد أبو زيد



نشرت أدب ونقد في
عدد هـ الماضي - أغسطس
١٩٩٥ - حيثيات حكم الردة
الذي أصدرته محكمة
الاستئناف ضد الدكتور
نصر حامد أبو زيد،
وطالبت بمقتضاه بالتفريق
بينه وبين زوجته الدكتورة
إبتهاال يونس على أساس أنه
لا يجوز لمسلمة أن تبقى
زوجة لمتردد.

ونشر في هذا العدد رد
الدكتور نصر على حيثيات
الحكم، ويمكن مراجعة
الإحالات الواردة في هذا
الرد على الحيثيات المنشورة
في العدد الماضي.

١- تعريف "الردة" في
الحيثيات يجمع بين ما
أجمع عليه الفقهاء وما
يسره القاضي في نفسه
مبينا النية على اغتيال

الله سبحانه أو يكذب
رسوله صلى الله عليه
وسلم وذلك بأن يحدد ما
ادخله في الإسلام (ولا
تعليق لنا على هذه
العبرة الأخيرة التي
تعكس عدم فهم القاضي
لمهمة الرسول صلى الله
عليه وسلم الذي هو مبلغ
عن ربه ولا يجوز له إدخال
شئ في الإسلام،
والشواهد القرآنية على
ذلك أكثر من أن تحصى).
والذي يهمنا إبرازه في

المستأنف ضده:
يتبدى هذا في عدم
التزام الحكم بالتعريف
الوارد في كتب الفقه
والذي يورده الحكم في
ص ٦ حيث تم التفريق
بين الردة والإعتقاد،
وأخذ الحكم بتعريف
الردة على أساس أنها
"فعل مادي له أركانه
وشرائطه وانتفاء
موانعه.. ولابد أن تظهر
هذه الأفعال بما لا لبس
فيه ولا خلاف أنه يكذب

هذا التعريف اشتراط أن تكون الأفعال التي توصف بالردة أفعالا تظهر التكذيب بالله ورسوله بما لا لبس فيه ولا خلاف أي بما لا يحتمل التأويل بوجه من الوجوه. ولذلك أجمع الفقهاء - فيما يورده التعريف الوارد في الحكم كذلك - أنه لو وجد قول أو رواية أنه لا يكفر بفعل معين ولو كان ضعيفا، فإنه لا ينبئ بكفره ولا يقضى بكفره لأن الكفر شيء عظيم فلا يجوز جعل المؤمن كافرا متى وجدت رواية بعدم تكفيره. (ص ٦)

هل التزم القاضي بهذه الشروط أم أنه تجاهلها تجاهلا تاما: يكرر الحكم التعريف السابق بصيغة أخرى مفادها أن المرتد هو الراجع عن دين الإسلام إلى الكفر وركنهما التصريح بالكفر - لاحظ التصريح هو الركن - إما بلفظ يقتضيه أو بفعل يتضمنه يعد الإيمان ويقرر الحكم أن المحكمة تأخذ بما اتجه إليه كثير من الفقهاء سواء من الحنفية أو الشافعية أو غيرهم من أنه إذا وجد قول عند أحد من الفقهاء ولو كان القول ضعيفا

بعدم كفره فإنه يؤثر بهذا القول ولا يجوز القول بتكفيره لأن الإسلام ثابت يقيناً ولا يزول اليقين إلا بمثله فلا يزول بالظن ولا بالشك، فيلزم أن يكون ما صدر من المدعى برده مجمعا على أنه يخرج من الملة عند كافة علماء المسلمين وأئمتهم مع اختلاف مذاهبهم الفقهية (ص ٧-٨).

وبالعودة إلى بعض المصانير الفقهية والتفسيرية التي أشار إليها الحكم يمكن أن نكتشف أن حدود الأفعال والأقوال التي تدخل في حيز الردة تنحصر في التالي:

- ١- إجراء كلمة الكفر على اللسان بعد الإيمان.
 - ٢- الهزل بلفظ الكفر.
- ولما كان الكفر نقض الإيمان والإيمان والإيمان بحسب ما ورد في شرح المختار قبول القلب وإذعانه لما علم بالضرورة أنه من دين محمد صلى الله عليه وسلم بحيث تعلمه العامة من غير افتقار إلى نظر واستدلال كالوحدانية والنوبة والبعث والجزاء ووجوب الصلاة والزكاة وحرمة الخمر ونحوها (٧٣٢٨)، فإن الكفر يكون بضد قول صريح يكتب ما علم من الدين

بالضرورة وهو ما لا يقتقر إلى النظر والاستدلال. وهذا من شأنه إخراج كل ما سببيله النظر والاستدلال من حيز الكفر. هذا، على مستوى القول الذي هو إجراء كلمة الكفر على اللسان، أما الهزل بلفظ الكفر فقد شرحه ابن عابدين كذلك قائلا: "أي ما تكلم به باختباره غير قاصد معناه. وهذا لا يناهي ما مر من أن الإيمان هو التصديق فقط أو مع الإقرار، لأن التصديق وإن كان موجودا حقيقة لكنه زائل حكما لأن الشارع جعل بعض المعاصي إمارة على عدم وجوده كالهزل المذكور ولو سجد لصنم أو وضع مصحفاً في قاذورة، فإنه يكفر مصدقا لأن ذلك في حكم التكذيب" (٣/٣٨٤).

ومفاد ذلك كله أن المرتد فعلا من أتى بفعل من الأفعال السابقة (السجود لصنم أو إلقاء المصحف في قاذورة) أما المرتد قولا فهو من جرت على لسانه كلمة الكفر بما هو داخل في حيز الإيمان، وهو كل ما لا يقتقر - أي يحتاج إلى نظر واستدلال. وهذه النقطة الأخيرة يزيد بها ابن عابدين وضوحا حين يشرح المقصود بتكذيب

النبي صلى الله عليه وسلم بانه عدم الإذعان والقبول لما علم محيئه به صلى الله عليه وسلم ضرورة أى علما ضروريا لا يتوقف على نظر واستدلال السابق نفسه.

العلم الضرورى والعلم الاستدلالي

وهنا لابد لنا من شرح الفرق بين العلم الضرورى والعلم النظرى أو الاستدلالي، حيث أن تمييز الفقهاء بينهما فى تعريف "الردة" والمرئد "يعكس وعيا تابعا من كلية المنظومة المعرفية للتراث الإسلامى، لأن هذا التمييز مستمد من نظرية المعرفة عند علماء المسلمين، سواء فى علم الكلام أو فى الفلسفة، لكن هذه النظرة الكلية غائبة تماما فى الوعي الإسلامى المعاصر، فضلا عن غيابها المطلق فى حيثيات الحكم موضوع الطعن.

العلم الضرورى فى تعريف الباقلانى (ت ٣٠٤ هـ) علم يلزم نفس المخلوق لزوما لا يمكن معه الخروج عنه ولا الإنفكاك منه، ولا يتهياله الشك فى متعلقه ولا الارتياح به. (مبا العلم النظرى فهو علم يقع عقب استدلال وتفكر فى

حال المنظور فيه أو تنكر لما نظر فيه، فكل ما احتاج من العلوم إلى تقدم الفكر والرؤية وتامل حال المعلوم فهو الموصوف بقولنا علم نظرى.

(التمهيد / ٣٥ و ٣٦ وانظر كـ ذلك الانصاف / ١٣).

وقد انتقلت هذه التفرقة بين العلم الضرورى والعلم الاستدلالي إلى مجال الدراسات القرآنية فى شرح ما ورد فى سورة آل عمران الآية السابعة وهى قوله تعالى هو الذى أنزل عليك الكتاب فيه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات، فاما الذين فى قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله. حيث أجمع علماء القرآن والمفسرون أن المحكم هو الأصل والمتشابه هو الفرع، وتأثرا بالفكر الإسلامى والفلسفى اعتبروا أن المحكم بمثابة العلم الضرورى والمتشابه بمثابة العلم النظرى والاستدلالي.

هكذا يفسر ابن قتيبة (ت ٢٧٦) وجود المتشابه فى القرآن ويرد على الطاعنين فيه بسبب وجود المتشابه بالقول أن المتشابه اختبار وابتلاء

وتكليف ليتبين المجتهد من البطل، ولتتميز الناس بمعارفهم.. ولو كان القرآن كله ظاهرا مكشوفاً حتى يستوى فى معرفته العالم والجاهل لبطل التفاضل بين الناس وسقطت المحنة وماتت الخواطر (تاويل مشكلة القرآن / ٨٦).

ويربط القاضى عبد الجبار بين العلم الضرورى والعلم النظرى من جهة وبين المحكم والمتشابه فى القرآن من جهة أخرى ربطا محكما حيث يقول: أعلم أن الغرض بكتاب الله جل وعز التوصل به إلى العلم بذا كلفناه وبما يتصل بذلك من الثواب والعقاب والقصص وغيره. والمعلوم قد يكون الصلاح فيها أن تكون ضرورية وإن تكون مكتسبة، ومتى كانت ضرورية فقد يكون الصلاح أن يتوصل إليها بمعاناة، وقد يكون الصلاح فى أن يتجلى طريقه وقد تكون المصلحة فى أن يغمض ذلك وصارت العلوم فى هذا الوجه بمنزلة سائر الأفعال التى يفعلها الله والتى يكلفناها، فإذا ثبت ذلك فكما ليس لأحد من أصحاب المعارف أن يقول: ما الفائدة فى أن تكلف

اكتساب المعرفة بالله عز وجل ويتوحيده وعدله، وهلا جعل ذلك اجمع في العلوم الضرورية ليكون أعلى ولتزول الشبهة والشكوك حينذاك ولا يدور لهذا السائل مثله في طرق الأدلة وفيقول هلا جعلها عز وجل متفقة في الوضوح. وبمثل ذلك أبطلنا قول من قال ينفي القياس والاجتهاد اذا عول على أن النصوص تزول عنها الرب فيجب أن تكون الأحكام مستدرجة بها، فقلنا: إن المصلحة قد تختلف في طرق الأحكام كما تختلف في نفس الأحكام، فكما لا يجوز أن يقال فيها: أنه يجب أن يجري على وجه واحد، فتدلك القول في طريقها وادلتها (متشابه القرآن/ ٢٣-٢٤).

يتبين من كل ما سبق أن محتوى الإيمان الذي يعد الارتداد أو الخروج عنه كفرًا هو ما يعلمه المسلم علمًا ضروريًا أي دون حاجة إلى نظر أو استدلال وليس في كل ما أورده الحكم من أقوال قولًا واحدًا ينكر علمًا ضروريًا. فليس ثمة قول ينكر أن الله واحد وأن محمد صلى الله عليه وسلم نبيه ورسوله أو ينكر الصلاة والصيام أو

الزكاة أو الحج أو يحرم حلالا أو يحلل حراما. وإنما كل ما ورد هو من قبيل الاجتهادات النظرية الاستدلالية.

وهنا نلاحظ أن الحكم انحراف عن التعريفات السابقة المستقاة من كتب الفقه واجتهادات العلماء الأفاضل انحرافا واضحا حين اضرب صفحا عنها بعد ذكرها وعاد ليدمج فيها تصوراته الشخصية التي تمهد له السبيل لإصدار الحكم الذي أصدره حيث عاد في من له ليقول: 'والردة تكون بان يرجع المسلم عن دين الإسلام طالما وعلاوا بان أجرى كلمة الكفر عامدا صريحة على لسانه أو فعل فعلا قطعي الدلالة أو قال قولًا قاطعا في جحود ما ثبت بالآيات القرآنية أو الحديث النبوي الشريف وأجمع عليه المسلمون (هكذا أدخل الإجماع في حيز الإيمان وهذا لم يقله أحد من العلماء). وبعد ذلك أعطى الحكم لنفسه الحق في أن يحدد حصرا موجبات الردة التي سبق أن حصرها العلماء فيما يعلمه المسلم ضرورة فقال:

"قمن أنكر وجود الله تعالى أو أشرك معه غيره أو نسب له الولد أو

الصاحبة، تعالى عن ذلك علوا كبيرا، أو استباح لنفسه عبادة المخلوقات، أو كفر بآية من آيات القرآن الكريم أو جحد ما ذكره الله تعالى في القرآن من أخبار أو كفر ببعض الرسل أو لم يؤمن بالملائكة أو بالشیاطين أو رد الأحكام التشريعية التي أوردها الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم وزفرض الخضوع لها والاحتكام إليها أو أنكرها أو رد سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم عامة رافضا طاعتها والانصياع لما جاءت به من الأحكام إلى غير ذلك من الأمثلة (ص٨).

ولنا على هذه الأمثلة مجموعة من الملاحظات:

الملاحظة الأولى:

إن الجملة 'من أنكر.. إلى غير ذلك من الأمثلة' ليست جملة عربية تامة، لأن 'من' في بداية الجملة أداة شرط تستلزم جملة شرط وجملة جواب، والجملة كلها عبارة عن مجموعة من الجمل المعطوفة كلها على جملة الشرط.

من أنكر وجود الله سبحانه وتعالى:

أو أشرك معه غيره... أو نسب له الولد أو

الصاحبة
أو استباح لنفسه..
أو كفر بآية..
أو جحد ما ذكره الله
تعالى
أو كفر ببعض الرسل..
أو لم يؤمن ...
أورد الأحكام..
ورفض الخضوع لها
أورد سنة رسول الله..
إلى غير ذلك من الأمثلة
وهذه العبارة التي لا
تكون جملة مفيدة لغيا
جواب الشرط تصيب
الحكم القانوني في مقتل
لأن حذف جواب الشرط
يجعل معنى الجملة
خاضعا للتأويل.
الملاحظة الثانية:

ان هذه الأمثلة سوت عن
طريق استخدام أداة
العطف الدالة على
التخيير "أو" بين انكار
وجود الله والشرك من
جهة وبين رد بعض
الأحكام أو رد بعض
السنة أو رد الإجماع من
جهة أخرى، وليس سواء
بأي حال من الأحوال،
فنحن نعلم من كتابات
الإمام الشافعي أن هناك
من رد من السنة والأصل
له في القرآن ولم يكفر
الإمام الشافعي هؤلاء بل
ناقشهم بالحجة والدليل
والبرهان (أبطال
الاستحسان، الجزء

السابع من كتاب الأم ط
دار الشعب ص ١٦٤،
وانظر كذلك محمد أبو
زهرة: أبو حنيفة،
صفحات
٢٥٦-٢٥٧-٢٨٨-٢٨٩،
وكذلك أحمد أمين: فجر
الإسلام، دار النهضة
المصرية، القاهرة، ط ١٣،
١٩٨٢ ص ٢٤٢-٢٤٤).

الملاحظة الثالثة:

ان هذه الأمثلة
المطروحة والملقاة على
عواهنها خلقتا لما حده
العلماء والفقهاء كانت
تؤلف للوثب للحكم وذلك
بدليل قوله بعد ذلك:
وحيث أن المحكمة اطلعت
على المؤلفات الآتية:.. الخ
فهل اطلعت المحكمة حقا
واستدلت حقا على
المؤلفات المذكورة؟
يتبدى فساد الاستدلال
من أن الحكم يورد بعض
الأقوال من كتب نقد
الخطاب الديني ومفهوم
النص ويبحث "أهدار
السياق في تأويلات
الخطاب الديني" وهو
بحث وليس كتابا، ولكنه
يحلل هذه الأقوال ولا
يفهم محتواها ولا
تركيبها اللغوي، بل يقفز
قفزة في الهواء ليقول:
وحرفية النصوص
المنقولة من مؤلفات

المستأنف ضده الأول
سابقة الإشارة تدل
بمنطوقها على ما يلي
ص ١٠ ونلاحظ هنا
الإصرار على الحرفية
وعلى المنطوق دون
المدلول، ولو أخذنا
بحرفية بعض الآيات
القرآنية الخاصة بالأحكام
وبمنطوقها دون مدلولها
لدخلنا في باب من
القوضى عظيم: إن قول
الله سبحانه وتعالى:
"حرمت عليكم أمهاتكم لو
أخذ بحرفيته وبمنطوقه
لقليل أن على المسلم أن
يجرم على نفسه كل ما
يتصل بالأم مجالستها
ومؤاكلتها ومحادثتها
والتلطف اليها والتودد
لأن لفظ التحريم واقع
مباشرة على الأمهات، لكن
لأن أبناء اللغة العربية
يعرفون علما أو حدسا أن
لكل حرف دلالة ولكل
منطوق مفهوم فهموا أن
المقصود بالتحريم تحريم
النكاح، وأن لفظ النكاح
محذوف من الكلام.
لكن ما للحكم وحيثياته
ببجبيهايات القراءة ومع
ذلك ما أسهل أن نتبين أن
القراءة الحرفية ودلالة
المنطوق في الجمل
المستشهد بها لا تقضي
إلى النتائج التي توصل
إليها الحكم والتي
تناقشها تفصيلا على

النحو التالي:

أولاً : يذهب الحكم إلى أن المؤلف ينكر وصف الله تعالى بأنه ملك، وينكر العرش والكرسي وجنود الله والملائكة وما يورده الحكم من أقوال المؤلف ليس إنكاراً للوصف القرآني، بل هو إنكار للفهم الحرفي للوصف القرآني. إن هذه الصور القرآنية إذا فهمت فهماً حرفياً تشكل صورة أسطورية في وعي الناس، فالإنكار هنا منصب على الفهم لا على الصورة التعبيرية ذاتها. والغريب أن الحكم يورد هذا الشرط المنصوص عليه في عبارة المؤلف مرتين: المرة الأولى في ص ٩، والمرة الثانية في ص ١٠ في قوله: ويرى المستأنف ضده أن الآيات التي وردت بكتاب الله تعالى إذا فهمت فهماً حرفياً تشكل صورة أسطورية. لا يفهم الحكم قواعد الجملة الشرطية، سواء في الكتابة كما ورد في تحليلنا لتعريفه للردة أو الفهم كما هو الحال هنا، فيتمادى في استدلاله الفاسد: ليقرر في خفة وسذاجة يحسد عليها أن هذا القول لا يبعد كثيراً عما حكاه القرآن الكريم عن قول الكافرين في آياته متجاهلاً أننا نصف

التصور الناتج عن الفهم الحرفي بأنه تصور أسطوري، وهذا الوصف لا يمس القرآن الكريم ولا آياته من قريب أو من بعيد.

والإمام محمد عبده مواصلاً في ذلك التراث الإسلامي العقلاني التنزيهي يقرر أنه إذا جاء في نصوص الكتاب أو السنة شيء يناقض ظاهر التنزيه فليُستعملين فيه طريقتان إحداهما طريقة السلف وهي التنزيه الذي أيد العقلي فيه النقل ... وتفويض الأمر إلى الله فهم حقيقة ذلك، مع العلم بأن الله يعلمنا بمضمون كلامه ما نستفيد منه في أخلاقنا وأعمالنا وأحوالنا، ويأتينا في ذلك بما يقرب المعاني من عقولنا ويصورها لخيالنا. والثانية طريقة الخلف وهي التناويل، يقولون: إن قواعد الدين الإسلامي وضعت على أساس العقل، فلا يخرج شيء منها عن المعقول، فإذا جزم العقل بشيء وورد في النقل خلافه يكون الحكم العقلي القاطع قرينة على أن النقل لا يراد به ظاهره ولابد له من معنى موافق لحمل عليه فينبغي طلبه بالتناويل (تفسير المنار، الجزء الأول، ص

٢١٠-٢١١).

على قدر أفهامهم

وكلام الإمام محمد عبده كما هو كلام العلماء الذين يستند إلى آرائهم من السلف والخلف - أهل التفويض وأهل التناويل - واضح الدلالة على أن الله يخاطب البشر على قدر عقولهم وأفهامهم وفي هذا رد كاف على التناويل الحرفي من جانب الحكم لكلام المستأنف ضده (الطاعن في الحكم) والخاص بأن النص القرآني يتعامل مع التصورات الذهنية للجماعة في صوره وعباراته، حيث ذهب سيادة القاضي إلى تحويل الكلام عن مقاصده فقال بسمحه الله ومنطوق المستأنف ضده في كلامه السابق أن كتاب الله تعالى حوى الكثير من الأباطيل التي سائرت المجتمع الإسلامي في بدايته لوجود هذه الأشياء في أذهان الناس في تلك الحقبة السحيقة من التاريخ وأن على الناس التخلص من هذه الأباطيل والتمسك بالحقيقة التي لا يعرفها المستأنف ضده وحده تعالى الله عما يقولون علواً كبيراً ص ١١.

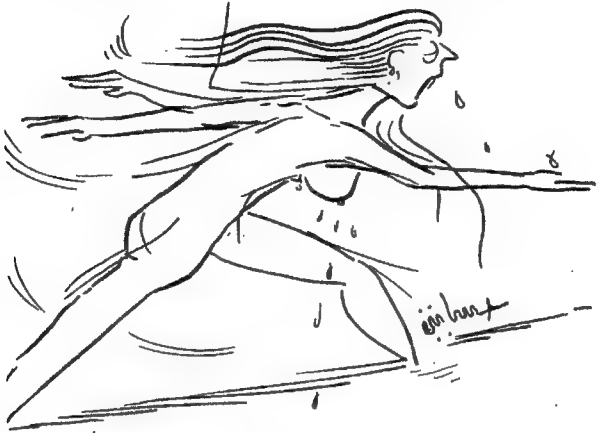
لقد تجاوز الحكم هنا دلالة المنظوق - مخاطبة القرآن للناس على قدر عقولهم وأفهامهم وتصوراتهم - إلى التاويل المغرض الساعي سعياً حثيثاً لاغتيال المستأنف ضده مع سبق الإصرار والترصد. وها هو الإمام محمد عبده يقوم بتاويل قصة آدم عليه السلام منذ خلقه الله وأمر الملائكة بالسجود له بعد أن أعلمهم بأنه سبحانه جاعل في الأرض خليفة (البقرة من ٣٠-٢٨) يتناول كل ذلك بأنه تمثيل وهو ما يعنى استبعاد الدلالات الحرفية لكلام الله سبحانه مع الملائكة ومراجعتهم له سبحانه. كما يستبعد الدلالات الحرفية لتعليم الأسماء لآدم.. الخ. يقول: "وتقرير التمثيل في القصة على هذا المذهب هكذا: أن إخبار الله الملائكة بجعل الإنسان خليفة في الأرض هو عبارة عن تهيئة الأرض وقوى هذا العالم وأرواحه التي بها قوامه ونظامه لوجود نوع من المخلوقات يتصرف فيها فيكون به كمال الوجود في هذه الأرض. وسؤال الملائكة عن جعل خليفة يفسد في الأرض لأنه يعمل باختياره ويعطى

استعداداً في العلم والعمل لا حولهما هو تصوير لكون الشعور الذي يصاحب كل روح من الأرواح المبذرة للعسوال محدوداً لا يتعدى وظيفته. وسجود الملائكة لآدم عبارة عن تسخير هذه الأرواح والقوى له ينتفع بها في ترقية الكون بمعرفة سنن الله تعالى في ذلك. وإباء إبليس واستكباره عن السجود تمثيل لعجز الإنسان عن إخضاع روح الشر وإبطال داعية خواطر السوء التي هي مثير التنازع والتخاصم والتعدى والإفساد في الأرض، ولولا ذلك لجاء على الإنسان زمن يكون فيه أفراد كالملائكة بل أعظم، أو يخرجون عن كونهم من هذا النوع البشري" (السابق/١-٢٣٣-٢٣٤).

هل خرج الإمام عن العقيدة وأرتد عن الإسلام بهذا التاويل الرمزي الذي يبنى على مقولات مثل "عبارة" و"تصوير" و"بيان" و"تمثيل"، في محاولة لاستبعاد الدلالات والمعاني الحرفية التي تتنافى مع التنزيه!! وهل القول بأن الله سبحانه يخاطب الناس على قدر عقولهم وأفهامهم وتصوراتهم يمثل إساءة

القرآن أم الإساءة هي التمسك بالدلالة الحرفية التي لا تجد لها في العقل سنداً. ثم هل هي سخرية من القرآن - ما يزعم الحكم - أن يقال "وقد حول النص الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدواتها؟ وكيف ذلك وقد كانت الشياطين تمثل قوى مساعدة للكهان قبل الإسلام، تسرق أخبار السماء وتبلغ بها الكهان، ثم حُجبت عن السمع بالشبه كما قرر القرآن؟ ألم يقرر القرآن في مسألة السحر أن الشياطين كفروا وأن سليمان عليه السلام لم يكفر لأن الشياطين كانوا يعلمون الناس السحر. والبس القرآن هو الذي وصف أفعال سحرة فرعون بأنها تخيلات حين وصف حركية عصيهم وحيلهم في إيهين الناس بأنه "خيل إليهم من سحرهم أنها تسعى؟" ألم يصف المشركون النبي عليه السلام بأنه رجل مسحور وقد رد عليهم القرآن ذلك، فكيف يدافع الحكم هذا الدفاع المجيد عن السحر حتى جعل من التاويل العقلاني سخرية من القرآن؟.

يقول الإمام محمد عبده عن ما روى في الأثر من



يؤول في تلك مع أن الذي قصده المشركون ظاهر لأنهم كانوا يقولون (يقصد الإمام ما ورد على لسانهم في القرآن: أن تتبعون لإرجلا مسحورا) إن الشيطان يلبسه عليه السلام وملابسه الشيطان تعرف بالسحر عندهم وضرب من ضروبه وهو بعينه أثر السحر الذي نسب إلى لبيد فإنه قد خالط عقله وإدراكه في زعمهم (تفسير جزء عم ص ١٨٤).

هل هناك رد أبلغ من هذا على اتهام المحكمة

الشريفة قد صبح، فيلزم الاعتقاد به وعدم التصديق من بدع المبتدعين لأنه ضرب من إنكار السحر وقد جاء القرآن بصحة السحر (وهو نفس ما يقول به الحكم المطعون) فانظر كيف ينقلب الدين الصحيح والحق الصريح في نظر المقلد بدعة نعوذ بالله. يحتج بالقرآن على ثبوت السحر ويعرض عن القرآن في نفيه السحر عنه صلى الله عليه وسلم وعده من افتراء المشركين عليه ويؤول في هذه ولا

أنه صلى الله عليه وسلم سحره لبيدين الأعصم وأثر سحره فيه حتى كان يخيّل له أنه يفعل الشيء وهو لا يفعله أو يأتي شيئا وهو لا يأتيه وأن الله أنباء بذلك وأخرجت موائد السحر من بئر وعوّه صلى الله عليه وسلم مما كان نزل به من ذلك وفزلت هذه السورة (يقصد سورة الفلق). يقول الإمام "وقد قال كثير من المقلدين الذين لا يعقلون ما هي النبوة ولا ما يجب لها أن الخبر بتأثير السحر في النفس

للطاعن بأنه لا يؤمن بالسحر مع أن السحر وارد في القرآن، إن الحكم قد خاض فيما يفسد العقيدة ويشوش على المسلمين فهم دينهم، لأنه ساند عوام المقلدين ولم يستند إلى أكابره الثقات من المفسرين، ويجلى الإمام محمد عبده أم الإيمان السحر بما يقطع تخرص الحكم المطعون فيه ويرد على المحكمة الفهم العامي، بل والأسطوري للقرآن الكريم وآياته: "والذي يجب اعتقاده أن القرآن مقطوع به وأنه كتاب الله بالتواتر عن المعصوم صلى الله عليه وسلم، فهو الذي يجب الاعتقاد بما يثبت، وعدم الاعتقاد بما يتفيه. وقد جاء بنفى السحر عنه عليه السلام حيث نسب القول بإثبات حصول السحر له إلى المشركين أعدائه ووبخهم على زعمهم هذا فإن هو ليس بمسحور قطعا. وأما الحديث فعلى فرض صحته هو آحاد وأحاد لا يؤخذ بها في باب العقائد وعصمة النبي من تأثير السحر في عقله عقيدة من العقائد لا يؤخذ في نفيها عنه إلا باليقين ولا يجوز أن يؤخذ فيها بالظن والمظنون، على أن الحديث

الذي يصل إلينا من طريق الأحاد إنما يحصل الظن عند من صرح عنده، أما من قامت له الأدلة على أنه غير صحيح فلا تقوم به عليه حجة وعلى أي حال قلنا بل علينا أن نفوض الأمر في الحديث ولا نحكمه في عقيدتنا ونأخذ بخص الكتاب وبدليل العقل فإنه إذا خولط النبي في عقله كما زعموا جاز عليه أن يظن أنه بلغ شيئا وهو لم يبلغه (أو أن شيئا نزل عليه وهو لم ينزل عليه، والأمر ظاهر لا يحتاج إلى بيان، ثم إن نفي السحر عنه لا يستلزم نفي السحر مطلقا فربما جاز أن يصيب السحر غيره بالجنون نفسه ولكن من المحال أن يصيبه (١٨٤) لأن الله عصمه منه، ما أضرب المحب الجاهل وما أشد خطره على من يظن أنه يحبه، على أن نافي السحر بالمرة لا يجوز أن يعد مبتدعا لأن الله تعالى ذكر ما يعتقد به المؤمنون في قوله "أمن الرسول" الآية وفي غيرها من الآيات ووردت الأوامر بما يجب على المسلم أن يؤمن به حتى يكون مسلما ولم يأت في شيء من ذلك ذكر السحر على أنه مما يجب الإيمان بثبوته أو وقوعه

على الوجه الذي يعتقد به الوثنيون في كل ملّة، بل الذي ورد في الصحيح هو أن تعلم السحر كفر فقد طلب منا أن لا ننقل بالمرة فيما يعرف عند الناس بالسحر ويسمى باسمه. وجاء ذكر السحر في القرآن في مواضع مختلفة وليس من الواجب أن نفهم منه ما يفهم هؤلاء العميان فإن السحر في اللغة معناه صرف الشيء عن حقيقته. (السابق ص ١٨٤-١٨٥).

نتناول بعد ذلك ما ورد في "أبعاء" من إنكار وجود الجن كمخلوقات لها وجودها الحقيقي والتي أثبت القرآن وجودها في آيات قاطعة الدلالة (ص ١١)، ومن الواضح أن الحكم غير روع بما هو مستقر في الفكر الإنساني عامة والفكر الإسلامي بصفة خاصة من أن مفهوم "الوجود" ينطوي على مستويات معرفية أعلاها "الوجود المطلق الحق" وهو وجود الله سبحانه الذي لا يوصف بأنه وجود عيني مادي ولا يمكن وصفه بأنه وجود تصوري ذهني، ولكن لاسم الجلالة وجود في اللغة. وهناك الوجود العيني المادي وهو وجود كل ما تقع عليه الحواس من

سماء وأرض وجبال
وحيدان وإنسان ونبات..
الخ، وهذا الوجود العيني
المادى له مظهر فى
الوجود اللغوى.
والمستوى الثالث هو
الوجود الذهنى الخيالى
ويدخل فى نطاقه الملائكة
والجن والشياطين
والعرش والكرسى واللوح
مما لا تطاله الحواس
بوجه من الوجوه ولكن
تعبّر عنه اللغة، فهل
وجود الجن وجود مادى
عنائى حسى كما يتوهم
الحكم المطعون؟ وكيف
ذلك ومعنى الاسم نفسه
"الجن" يدل على الخفاء
والاستعارة عن مدارك
البشر الحسية.

وليس فى أقوال الطاعن
عن "الجن" أو "الشياطين"
أو "الملائكة" ما يتضمن لا
تصريحا ولا تاويلا أنكار
وجود هذه الكائنات فى
القرآن الكريم بل كل الكلام
ينصب على خطورة الفهم
الحرفى لآيات القرآن.
وهذا يعيدنا مرة أخرى
إلى مسألة مخاطبة القرآن
الكريم للعرب على قدر
كلامهم وأفهامهم
وتصوراتهم ردا على
تكرار اتهام الحكم للطعن
بأنه يرد أصلا من أصول
العقيدة الإسلامية. بمثل
القول السابق (ص ١٢)،
يقول أبو عبيدة معمر بن

المثنى فى سبب تأليفه
لكتابه الهام جدا "مجاز
القرآن" إن كاتبنا للفضل بن
ربيع مسألة عن قول الله
تعالى (طلعها كانه رؤوس
الشياطين) وقال: إنما يقع
الوعد والأبعاد بما عرف
مثله وهذا لم يعرف (أى
أن العرب لم تعرف رؤوس
الشياطين حتى تعرف
طلع شجرة الزقوم التى
تخرج من أصل الجحيم
والتي يتهدد الله المشركين
بان طعاهم منها)، فقال
له أبو عبيدة: إنما كلم الله
تعالى العرب على قدر
كلامهم، أما سمعت قول
امرئ القيس:

أيقنلتى والشر فى
مضاجعى وسنونه
زرق كانياب أغوال.

وهم لم يروا الغول قط
ولكنهم لما كان أمر الغول
يحلو لهم أو عبدوا به،
فاستحسن الفضل ذلك
واستحسنه السائل،
وعزمت فى ذلك اليوم أن
أضع كتابا فى القرآن فى
مثل هذا واضباه وما
يحتاج إليه من علمه، فلما
رجعت إلى البصرة عملت
كتابى الذى سميته
"المجاز" (محمد زغلول
سلام: أثر القرآن فى تطور
النقد العربى ٣٩-٤٠ نقلا
عن أرشاد الأديب لياقوت).
وهذا هو الذى يجعل من
اللغة العربية والشعر

العربى فى عصر ما قبل
الإسلام مرجع التفسير
والتأويل، وهو ما عبر
عنه عبد الله بن عباس
بقوله إذا سألتمونى عن
غريب القرآن فالتمسوه
فى الشعر فإن الشعر
ديوان العرب.

(السيوطى: الاتقان فى
علوم القرآن ١٠/١١٩).

أقوال الإمام محمد عبده
فى العرش والكرسى
واللوح:

فى شرحه لقوله تعالى
ثم استوى على العرش
(سورة الأعراف، الآية
٥٤).

"العرش فى الأصل الشئ
المسقف كما قال الراغب،
وبينا اشتقاقه فى تفسير
الجنات المعروشات من
سورة الأنعام (ورد فى
الجزء الثامن من ص ١١٦
بما نصه: والمعروشات
الممسوكات على العرائش
وهى ما يرفع من الدعائم
ويجعل عليها مثل
السقوف من العيدان
والقصب. ومادة عرش
تدل على الرفع ومنها
عرش الملك، ويطلق على
هودج للمرأة يشبه عرش
الكرم، وعلى سرير الملك
وكرسيه الرسمى فى
مجلس الحكم والتدبير،
وحقيقة الاستواء فى
اللغة التساوى واستقامة

الشيء واعتداله، ومن المجاز كما في الأساس: استوى على الدابة وعلى السرير والفرش، وانتهى شبابه واستوى، واستوى على البلد، اهـ. وقال في مادة ع ر ش (يقصد الزمخشري في أساس البلاغة أيضاً): واستوى على عرشه إذا ملكه، ومثل عرشه إذا هلك اهـ. وفي المصباح: واستوى على سرير الملك كناية عن التسلط وإن لم يجلس عليه، كما قيل: مبسوط اليد ومقبوض اليد، كناية عن الجود والبخل اهـ. لم يشبهه أحد من الصحابة في معنى استواء الرب تعالى على العرش، على علمهم بتنزيه سبحانه عن صفات البشر وغيرهم من الخلق، إذ كانوا يفهمون أن استواءه تعالى على عرشه عبارة عن استقامة أمر ملك السموات والأرض له وانفراده هو بتدبيره. وأن الإيمان بذلك لا يتوقف على معرفة كنه ذلك التدبير وكيف يكون، بل لا يتوقف على وجود عرش. ولكن ورد في الكتاب والسنة أن لله عرشاً خلقه قبل خلق السموات والأرض وأن له حملة من الملائكة، فهو كما تدل اللغة مركز تدبير

العالم قال تعالى (هو) الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء (١١:٧)، ولكن عقيدة التنزيه القطعية الثابتة بالنقل والعقل كانت مانعة لكل منهم أن يتوهم أن في التعبير بالاستواء على العرش شبهة تشبيهه للخالق بالخلق. كيف وأن بعض القسراتن الضعيفة لفظية أو معنوية تمنع في لغتهم حمل اللفظ على معناه البشري، فكيف إذا كان لا يعقل؟ فكيف والاستواء على الشيء مستعمل في البشر استعمالاً مجازياً - وكناشياً كما تقدم؟ (تفسير المنار، الجزء الثامن، ص: ٤٠١-٤٠٢)، هكذا إذا كان لنا في المجاز والكناية مخرج من الفهم الحرفي الذي يفرض إلى التصورات الوثنية الأسطورية التي تنافي التنزيه، فلمماذا يتمسك الحكم المطعون فيه بالدلالة الحرفية، وليته يكتفى بذلك، بل يجعل من فهمه هو ومن لف لفه ديناً وعقيدة يوصف من يخالفهم فيها بأنه مرتد، بل ويحكم عليه بأحكام المرتدين؟ وكما للاستواء والعرش تاويل عقلي، كذلك للوح

المحفوظ تاويل ينأى بالمسلمين عن التمسك بالدلالات الحرفية التي تعود بالله من التصورات التي تنتجها في الوعي. كما يتضح من النص التالي:

يقول الإمام محمد عبده عن وجود القرآن في اللوح المحفوظ تفسيراً لقوله تعالى: (بل هو قرآن مجيد في لوح محفوظ) تفسير جزم عم ص ٦١.

واللوح المحفوظ شيء أخبره الله به وأنه أودعه كتابه ولم يعرفنا حقيقته، فعلينا أن نؤمن بأنه شيء موجود وأن الله قد حفظ فيه كتابه إيماناً بالغيب، وأما دعوى أنه جزم مخصوص في سما معينة ووصفه بما جاء في روايات مختلفة فهو مما لم يثبت عن المعصوم صلى الله عليه وسلم بالتواتر، فلا ينبغي أن يدخل عقائد أهل اليقين من المؤمنين.

وما أجدرنا لو أربنا التاويل بأن نأخذ بما قيل من أن اللوح المحفوظ هو لوح الوجوه الحق ومعاني القرآن وقضاياها الشريفة لما كانت لا ياتنها الباطل ولا يدانها الخطأ كانت ثابتة في لوح الواقع المحفوظ الذي لا حق إلا ما وافقه، ولا باطل إلا ما

خالقه، ولا باقى إلا مارسم فيه، ولا ضائع إلا مالم ينطبق عليه.

أقوال محمد عبده فى

الملائكة والجن والشیاطین: يقول الإمام محمد عبده فى تأویل "الملائكة" (تفسير المنار، ج ١ ص ٢٢٣-٢٢٤).

وذهب بعض المفسرين مذهبا آخر فى فهم معنى الملائكة: وهو أن مجموع ما ورد فى الملائكة من كونهم موكلين بالأعمال من انشاء نبات وخلق حيوان وحفظ انسان وغير ذلك فيه إيماء إلى الخاصة، بما هو أدق من ظاهرها العبرة، وهو أن هذا النمو فى النبات لم يكن إلا بروح خاص نفخه الله فى البذرة فكانت به هذه الحياة النباتية المخصوصة، وكذلك يقال فى الحيوان والإنسان، فكل أمر كل قائم بنظام مخصوص تمت به الحكم الإلهية فى إيجاده، فانما قوامه بروح الهىسمى فى لسان الشرع ملكا، ومن لم يبال فى التسمية بالتوقيف يسمى هذه المعانى القوى الطبيعية، إذا كان لا يعرف من عالم الإمكان إلا ما هو طبيعة أو قوة يظهر أثرها فى الطبيعة. والأمر الثابت الذى لا نزاع فيه هو أن

فى باطن الخلقة أمرا هو مناطها، وبه قوامها ونظامها، لا يمكن لعقل أن ينكره.

يشعر كل من فكر فى نفسه ووازن بين خواطره عندما يهمل بامر فيه وجه للحق أو للخير ووجه للباطل أو للشر، بأن فى نفسه تنازعا كان الأمر قد عرض فيها على مجلس شورى فهذا يورد وذلك يدفع، واحد يقول: افعل، وآخر يقول: لا تفعل، حتى ينتصر أحد الطرفين، ويترجح أحد الخاطرين، فهذا الشئ الذى أودع فى أنفسنا، ونسميه قوة وفكرا - وهو فى الحقيقة معنى لا يدرك كنهه، وروح لا تكتنفه حقيقتها، لا يعد أن يسميه الله تعالى ملكا (أو يسمى أسبابه ملائكة) أو مائشاه من الأسماء، فإن التسمية لا يحجر فيها على الناس فكيف يحجر على صاحب الإرادة المطلقة والسلطان النافذ والعلم الواسع؟

اليس فى تأويل الإمام محمد عبده للملائكة بأنها معان وقوى نفسية وخواطر ما يعارض الفهم الحرفى الذى يخنق العقل ويفتح الباب للتصورات الأسطورية؟ بللى ورب الكعبة هكذا يواصل الشيخ جهاده الفكرى ضد

الجهل والخرافة، فيقول (المصدر السابق نفسه ص ٢٢٥-٢٢٦):

لو أن مسكينا من عبدة الألفاظ من أشدهم ذكاء وأذربهم لسانا أخذ بما قيل له: إن الملائكة أجسام نورانية قابلة للتشكل (وهذا هو التعريف المشهور فى كتب الكلام) ثم تطلع عقله إلى أن يفهم معنى نورانية الأجسام، وهل النور وحده له قوام يكون به شخصا ممتازا بدون أن يقوم بجرم آخر كحيف ثم ينعكس عنه كذباله المصباح أو سلك الكهرباء، ومعنى قابلية التشكل، وهل يمكن للشئ الواحد أن ينقل فى أشكال من الصور مختلفة حسبما يريد وكيف يكون ذلك، ألا يقع فى حيرة؟ (يقصد الإمام ذلك المسكين من عبدة الألفاظ، والجملة جواب "لو" فى بداية الكلام، ولو سئل عما يعتقده من ذلك ألا يحدث فى لسانه من العقد ما لا يستطيع حمله؟ اليس مثل هذه الحيرة يعد شكاً؟ نعم ليست هذه الحيرة حيرة من وقف دون أبواب الغيب يطرف لما لا يستطيع النظر إليه، لكنها حيرة من أخذ بقول لا يفهمه، وكلف نفسه علم ما لا تعلمه. فلا يعد مثله

ممن آمن بالملائكة إيماناً صحيحاً واطمأنت بآيمانه بنفسه وأذعن له قلبه، ولم يبقَ لوهمه سلاح ينازع به عقله، كما هو شأن الإيمان الصحيح.

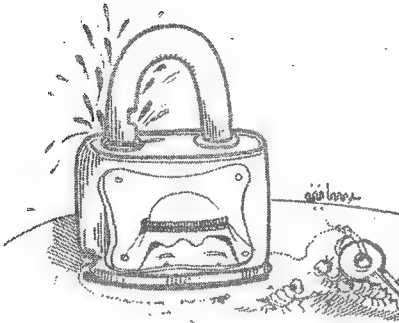
فليُرجع هؤلاء إلى أنفسهم ليعلموا أن الذي وقر فيها ثقليد حفت بالمخاوف، لا علوم حفت بالسكينة والطمأنينة، هؤلاء لم يشعروا في نفوسهم ذلك السر الذي يعبر عنه بالنور الإلهي والضياء المكنوي والآلاء القدسي، أو ما يماثل تلك العبارات^١.

هكذا ينعى الشيخ سوء عقل من يتصور الملائكة أجساماً من نور تتشكل، فما بالنا بحكم قضائي يتصور فيه القاضي أن الجن وجوداً حقيقياً عينياً وأن للشياطين وجوداً في الأعيان، وذلك حيث يتهم الطاعن بانكار وجود الشياطين. وجعل وجودها وجوداً ذهنياً في مرحلة الأمة الإسلامية في بدايتها.. وأنها لا وجود للشياطين في الأعيان كمايتهمه بأنه ينكر وجود الجن.. وهو بهذا ينكرها كمخلوقات لها وجودها الحقيقي (ص ١١) من الحثييات. ويكفي في الرد على هذا التصور من جانب القاضي للوجود

العيني الحقيقي لكل من الشياطين والجن أن تحيله إلى ما ذكره الإمام في تفسيره المشار إليه سابقاً (ج ٧ ص ٤٣٩) أن ما اشتهر عن العرب في مسألة الأغوال (جمع غول) واستهوائها بعض الناس في الغلوات حتى يضلوا الطريق لابد أن له أصل عندهم، والراجع المعقول فيه ما ذكرناه عن سيدنا عمر رضي الله عنه وصرح به بعض المتكلمين من أنه تخيل لا حقيقة له في الخارج، وقد يكون منه رؤية حيوان غريب كبعض القرود؛ والعرب تطلق اسم الشيطان على العائى المتمرد من الإنس والجن وعلى بعض الحشرات وعلى كل قببح الصورة.. والحاصل أن اسم الجن والشياطين يطلق عند العرب على بعض الحشرات والحيوانات الضارة أو القبيحة، وعلى ما يؤثر عن أهل الكتاب وغيرهم من العالم الروحي العيني الذي يوسوس للناس فيزيّن لهم الشر، ويألمس بعضهم أحياناً فيصابون بالصرع أو الجنون، ويتمثل للكهان وغيرهم ولا يراه الأنبياء وبعض الصالحين من باب الكرامة الخاصة،

والأكاذيب عند جميع الأمم في ذلك كثيرة، والشبهات فيها غير قليلة، ولكن قل المصدقون بها في بلاد العلم والمدينة^٢، ومن المهم أن نشير إلى أن للإمام محمد عبده كتاباً بعنوان "الإسلام دين العلم والمدينة"، وهو ما يعني أن عدم التصديق بالوجود العيني للجن والشياطين لا يتعارض مع الإسلام. ويواصل الإمام محمد عبده دفاعه المجيد عن العقل والتأويل العقلي، وهو بصدد شرح قوله تعالى "كالدّاءِ استهوئته الشياطين من الإنس" (سورة الأنعام/٧١) فيقول (الجزء السابع من تفسير المنار ص ٤٤١) ما يلي:

وقد علمت أنه لا دليل على كون ما كانت تزعمه العرب من شياطين الجن وأن النبي صلى الله عليه وسلم كذبهم في دعوى الغول، وأن جمهور العلماء أخذوا بهذا التكتيب. ولم يؤولوه، وأن من أوله باتكار تغول الغيلان وإضلالهم للناس مكذب للعرب في زعمها ذلك. وإنما بنى التشبيه (في الآية) على ما قيل من استهوئتهم واضلّاهم بتغولهم، لا على مجرد وجودهم، وإذا كان الاستهواء بتخييلات لا



حقيقة لها يكون التشبيه
أبلغ وأقوى، وخلاصته أن
من يتبع داعي الشرك
كالستهوى بما لا حقيقة
له من الأوهام الضارة
الشيطانية التي تنسب
إلى الأغوال الخيالية، ولا
يقتضي ذلك انكار الجن
والشياطين.. وإنما الجن
من عالم الغيب، لا نصدق
من خبرهم إلا ما أثبتته
الشرع، أو ما هو في قوته
من دليل الحس أو العقل،
ولم يثبت شرعاً ولا عقلاً
ولا اختباراً أن شياطين
الجن تاكل الناس، ولا
أنها تظهر لهم في الفيافي
والقفار كما كانت تزعم
العرب وغير العرب في
طور الجهل والخرافات
أهـ.

ومقاد ذلك كله أن القرآن
الكريم في مخاطبته
للعرب خاطبهم على قدر
أفهامهم - وخیالاتهم - لا
مسايراً لهم كما ادعى
الحكم المطعون في ص ١١
- بغرض التأثير فيهم
وتطوير أفهامهم وهذا
بالضبط ما يقوله
الزمخشري (ت: ٥٣٨) في
تفسيره، وينقله عنه الإمام
محمد عبده في نفس
المرجع السابق، نفس
الجزء ونفس الصفحة،
حيث يقول:
وقد أشار الزمخشري
إلى ذلك بقوله: وهذا

الزمخشري ولا شيعته
(يقصد المعتزلة) من
المنكرين.. انتهى تعليق
الإمام محمد عبده على
قول الزمخشري
وتشنيعات خصوم
المعتزلة عليه،

وصدق الإمام، فإن ذلك
كله من تعصب المذاهب
الذي كان يجب على الحكم
القضائي أن ينأى عنه.
لكن القاضي تخلى عن
دور الحكم بين الخصوم،
الحكم الذي ترضى
حكومته، وصار خصماً
يحكم مذهبه، ومن ثم
انتقل من التشنيع إلى
التكفير ولا حول ولا قوة
إلا بالله العلي العظيم.

مبنى على ما كانت تزعمه
العرب وتعتقده من أن
الجن تستوى الإنسان
والغيلان تستولى عليه
كقوله: (الذي يتخبطه
الشيطان من المس) ٢:٢٧٥
انتهى، وقد شنع عليه ابن
المنير في هذا (كما فعل
الحكم المطعون فيته في
كلام الطاعن) إذ جعله من
انكار الجن وهو لا ينكرهم
- وتبعه الألويسي فقال:
وليس هذا مبنياً على
زعمات العرب كما زعم من
استهوته الشياطين
انتهى. وما هذا التشنيع
إلا من تعصب المذاهب،
ولولاه لما وقع أمثال هؤلاء
الأنكبياء في هذه
الغياهب.. وما كان

فى الأحكام (انتزاع الاجتهاد من سياق أدلته):
 أولا: فى قضية الميراث ومساواة المرأة بالرجل: نريد هنا فقط أن نذكر سيادة القاضى بأن للأحكام عللا، وأن الحكم يدور مع العلة وجودا وعدمها كما استقر عليه علماء أصول الفقه من مفاهيم. وهذا هو الذى استنبطه الخليفة الثانى عمر بن الخطاب رضى الله عنه بعقله النادر الشجاع فمنع عن المؤلف قلوبهم نصيبهم من الصدقات المنصوص عليه فى القرآن الكريم (سورة التوبة/ ٦٠) فريضة من الله سبحانه وتعالى، لأنه أدرك أن علة الحكم كانت "ضعف الإسلام". ولم يتهم أحدا من الصحابة رضوان الله عليهم عسرا بأنه خالف كتاب الله أو أنكر نصا من النصوص. وقد اختلف الفقهاء حول حق المؤلف قلوبهم هل هو باق إلى اليوم أم لا وقال مالك لا مؤلف اليوم. وقال الشافعى وأبو حنيفة: بل حق المؤلف باق إلى اليوم إذا رأى الإمام ذلك وهم الذين يتألفهم الإمام على الإسلام. وسبب اختلافهم هل ذلك خاص بالنبي صلى الله عليه وسلم أو عام له

ولسائر الأمة؟ والأظهر أنه عام، وهل يجوز ذلك للإمام فى كل أحواله أو فى حال دون حال؟ أعنى فى حال الضعف لا فى حال القوة - ولذلك قال مالك: لا حاجة إلى المؤلف الآن لقوة الإسلام، وهذا كما قلنا التفات منه إلى المصالح (بداية المجتهد ونهاية المقتصد لابن رشد الحفيد، دار الفكر، الجزء الأول، ص ٢٠١، وانظر كذلك تفسير الطبرى، الجزء الرابع عشر، ص ٣١٢-٣١٧). ومفاد ذلك أن الاجتهاد فى فهم الأحكام وفى تنزيلها على الوقائع لا ينطلق من فراغ فى كتابات الطاعن. وقد كان واجبا على القاضى عدم الاكتفاء بالاستشهاد وينتجة الاجتهاد فى مسألة ميراث المرأة، بل فى مسألة المرأة فى الإسلام عموما، بل كان الأولى به مناقشة الأدلة والبراهين التى تأسس عليها هذا الإجتها، بدءا من تفرقة الطاعن بين المعنى والمغزى فى دلالة النصوص عموما (نقد الخطاب الدينى ص ١٠٩-١١٨) وفى دلالة النصوص الدينية على وجه الخصوص (نفس الكتاب ص ٢١٨-٢١٩). بل

كان عليه كذلك أن يقرأ قراءة مستبصرة ما ورد بنفس الكتاب (ص ٨٢-١٠٥) عن مفهوم النص وعن المغالطة التى يلجأ إليها الخطاب الدينى حين يرفع شعار "لا اجتهد فيما فيه نص" وهو يقصد بالنص عكس ما يقصده علماء الأصول، إذ كانوا يقصدون بالنص مالا يحتمل تأويلا بوجه من الحق، أو هو نص قول الإمام الشافعى فى الرسالة "مستغنى فيه بالتفصيل عن التفسير" (الرسالة، ص ٣٠١)، فى حين يقصد الخطاب الدينى بكلمة "النص" القرآن كله والسنة كلها، وهو نوع من المغالطة الدلالية والمخادعة لعقول المسلمين. من هنا بدأ تحليل الباحث للأحكام الخاصة بالمرأة، ومنها قضية الميراث، بالكشف عن علل هذه الأحكام فى سياق الظروف التاريخية والاجتماعية التى نزل فيها القرآن الكريم. والغرض من هذا البحث بيان حركة اتجاه التطور الذى يسعى إليه القرآن فى الواقع الإنسانى. وقد وصل الباحث إلى أنه يمكن الاجتهاد فى نفس اتجاه حركة التطور

الأصلية للشريعة، وذلك دون إنكار معاني النصوص المذكورة في القرآن الكريم.

يقول الطاعن من (٢٢٠) من كتاب نقد الخطاب الديني).

والمعاني واضحة في أن النصوص لا تساوي بين الرجل والمرأة في الميراث فقط بل في جميع التشريعات، وإن كانت تساوي بينهما في العمل والجزاء الدينيين. وفي قضية الميراث لا خلاف حول المعاني فعلاقات

العصبية الأبوية تمثل معيار التقسيم في الأنسبة.. إذ من الطبيعي أن تكون حركة النص التشريعية غير مصادمة للآراء والتقاليد والقيم التي تمثل محاور أساسية في النسق الثقافي والاجتماعي.

وليس معنى عدم التصادم أن النصوص لا تحدث خلخلة في نسق تلك القيم، خلخلة تكشف عن المغزى المستكن خلف المعنى.

هنا إقرار واضح بالمعنى. وإقرار بعدم الاختلاف معه أو حوله، لكن للمعنى مغزى هو الذي تحاول دراسة الطاعن استكشافه من خلال المقارنة بين الحكم

التشريعي الإسلامي وحال ما قبله من أعراف وتقاليد كانت تحقر من شأن المرأة إلى حدود "الواد" أو معاملتها كموضوع لذة فقط. ومن المعروف أن المسلمين هم الذين اعترض بعضهم على توريث الأنثى نصف نصيب الذكر، وقالوا حسب ما ورد في كتاب أسباب النزول للنيسابوري (ص ٨٢-٨٤) لا تورث من لا يركب فرسا ولا يحمل كلاً ولا ينكا عدواً.

ومن المؤسف أن القاضي يقرأ كتابات الطاعن على طريقة "لا تقربوا الصلاة ولا يعنى نفسه بمناقشة أدوات الاجتهاد النابعة من اجتهاد عمر بن الخطاب المشار إليه ومن قاعدة علماء أصول الفقه المشار إليها كذلك. ومن الضروري هنا إيراد ذلك الجزء من كلام الطاعن الذي حذفه الحكم عمداً من العبارات التي أوردها نقلاً عن ص ٢٢٢ من نقد الخطاب الديني، وذلك في ص ١٥ من الحثييات والمحذوف هو:

"والحال كذلك ألا تكون المعاني الواردة في النصوص عن المرأة - بما في ذلك توريثها نصف

نصيب الذكر - ذات مغزى يتحدد بمقياس طبيعة الحركة التي أحدثتها النص وبتحديد اتجاهها؟ إنها حركة تتجاوز الوضع المتردى للمرأة وتسير في اتجاه المساواة المضممر والمندول عليها في نفس الوقت. ولا يتم الكشف عن مساواتها بالرجل خارج سياق الكشف عن حركة النص الكلية. وهنا تنكشف دلالة المضممر كاملة حين توضع في سياق حركة النص من العبودية التي تعرضنا لها فيما سبق.

هل أدرك سيادة القاضي هذه الفروق في التحليل الدلالي للنصوص بين "المعنى" و"المغزى" أولاً؟ وهل أدرك الفارق بين دلالة المنطوق ودلالة المفهوم ثانياً؟ وهل سعى لإدراك دلالة "المضممر" أو "المسكوت عنه" وكلها مستويات من الدلالة متضمنة في إجراءات المنهج اللغوي والأسلوبي الذي يتعامل مع "علم النصوص". لا حاجة للقاضي لأن يرهق نفسه، لأن الحكم سابق في ذهنه على القراءة ولأن منهجه في القراءة - إن صح أن يسمى منهجاً - هو الفهم الحرفي.

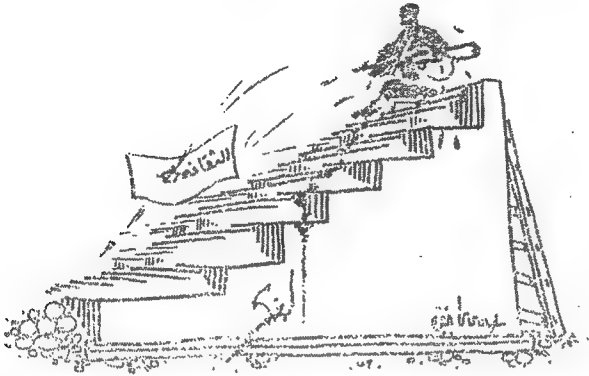
لذلك يكرر للمرة الرابعة إن عبارات المستأنف ضده تدل على أنه لا يقبل أن يقف بالاجتهاد عند حدود المدى الذي وقف عنده الوحي وإنما يجب أن يتطور الاجتهاد بالنسبة لهذه الأحكام المنصوص عليها ارتباطاً بقياس مدى تطوير النص للواقع التاريخي والمعياري في ذلك المقاصد الكلية للوحي. ص ١٥ من الحثيات. هل فهم سيادة القاضي ذلك القول، وهل أدرك أن المعايير هو المقاصد الكلية للوحي، وإلا فليقل لنا لا فاض فوه ما رايه في اجتهادات عمر بن الخطاب؟ وما رايه في خلاف الفقهاء حول المؤلفة قلوبهم.

ثانياً : في مسألة ملك اليمين:
من الواضح أن سيادة القاضي في هذه المسألة - خلافاً لعلماء وأصول الفقه والمستقر من مبادئهم - لا يعترف بالواقع وبالتاريخ، ويتصور نصوص الوحي نصوصاً معلقة في الفراغ شأنه في ذلك شأن الجماعات الإسلامية المتطرفة. لكننا هنا سنرد عليه من كلامه هو عن حكم ملك اليمين، حيث قال في ص ١٦ من

الحيثيات: إن ما قرره المستأنف ضده في خصوص ملك اليمين يتعارض مع النصوص القطعية الواردة بكتاب الله تعالى والتي يلزم اتباع حكمها إذا توافرت شروطها وانتفت موانعها، أي إذا وجد ملك اليمين بركانه الشرعية وشروطه وانتفت موانعه، فإن لم يجد ملك اليمين فلا مجال لانطباق النص.
هل قرأ سيادة القاضي ما كتبه بنفسه مما أبرزناه بالخطوط؟ وهل تتوفر الآن الأركان الشرعية وشروط ملك اليمين؟ وما هي تلك الأركان الشرعية؟ ليست سوى النظام الاجتماعي العبودي الذي خلص الله سبحانه البشرية من شروبه وإثامه؟ ألم يقرأ سيادة القاضي كثيراً مما كتب عن محاولة الإسلام في أحكامه ومقاصده "تجفيف ينابيع العبودية بأن جعل العتق كفارة لكثير من الخطايا والآثام؟ ألم يقرأ سيادته وصايا النبي عليه السلام بحسن معاملة العبيد؟ ألم يعلم، والعلم نور، أن الإسلام انتصر بالعبيد الذي حررهم إيمانهم؟ ما للرجل يعيش خارج الزمن والمجتمع والتاريخ،

وخارج الفهم المستبصر، ولو قرأ ما كتب في نقد الخطاب الديني - الذي يكثر من الاستشهاد به - عن موقف الإسلام من العبودية (ص ٢١٠-٢١٦) لأدرك أن اجتهادات الطاعن دفاع عن الإسلام. إلا فليحدثنا سيادة القاضي، هل يتوقع أن يعود نظام العبودية؟ إلا ساء ما يبشرنا به هو واحترابه من دعاة "الحاكمية". لكن يكفي أن يقر سيادته بمبدأ عدم انطباق النص في حالة عدم وجود ملك اليمين. وهذا هو بالضبط ما قاله الطاعن في كتابه، فما وجه الخلاف إلا أن يكون يكون النية المبيته وقصد السوء ولأحول ولا قوة إلا بالله.

ثالثاً: في مسألة "الجزية":
يقول سيادة القاضي "أما آية الجزية التي خرج المستأنف ضده وهي آية قاطعة الدلالة فهي الآية ٢٩ من سورة التوبة ثم يورد نص الآية الكريمة (ص ١٧ من الحثيات). ولو قرأ سيادة القاضي قليلاً في بعض كتب الفقه المبسطة لأدرك أن "الجزية كانت نوعاً من "ضريبة البدل" تفرض على الذمى القادر على القتال، وذلك في سياق - يمثل علة



كانتونات وطوائف ليسود
حكم الصهاينة في المنطقة
كلها؟

في مسألة عالمية الإسلام:
من الواضح أن سيادة
القاضي اعتمد هنا
اعتماداً مباشراً على ما
ورد في مذكرات الخصوم
في الدعوى دون تفحص
أو محاولة العودة بنفسه
للقول الذي ينسبه هؤلاء
الخصوم إلى الطاعن
(ص ١٧ من الحيثيات).
والنص الذي يستشهد
الحكم المطعون بأخر
حصلة فيه، هو النص
الوارد في كتاب مفهوم
النص (الهيئة المصرية
العامّة للكتاب)

الصوامع (رجال الدين)،
ومنها الفقير هل يتبع بها
بيناً متى أيسر أم لا؟ وكل
هذه مسائل اجتهادية
ليس فيهما توقيع
شرعي (ابن رشد: بداية
المجتهد ونهاية المقتصد،
الجزء الأول ص ٢٩٥).

هل بعد ذلك بيان على
تاريخية هذا الحكم - مثله
مثل نصيب المؤلفة قلوبهم
في الزكاة وحكم ملك
اليمنين - الكاشفة عن
العلة؟ ومع عدم العلة
ينتفى الحكم إلا يحارب
المسيحي والمسلم معا ضد
أعداء الوطن، وتتمازج
بماؤهم؟ أم يريد هذا
الحكم أن يمزق نسيج هذه
الامة ويحولها إلى

الحكم - كان واجب
الحرب والدفاع مقصوراً
على المسلمين، لذلك اتفق
الفقهاء على أنها إنما
تجب بثلاثة أوصاف
الذكورية والبلوغ
والحرية، وأنها لا تجب
على النساء ولا على
الصبيان إذا كانت إنما
هي عوض من القتل
والقتل إنما هو متوجه
بالأمر نحو الرجال
البالغين إذ قد نهى عن
قتل النساء والصبيان
كذلك أجمعوا على أنها لا
تجب على العبيد.
واختلفوا في أصناف من
هؤلاء: منها في المجنون
وفي المقعد، ومنها في
الشيخ، ومنها في أهل

ص ٢٥-٢٦، وهو مشروح بالهامش رقم ١٠ (ص ٢٦) وهو هامش يستغرق ١٩ سطر. وقد تم تركيب الجملة الأخيرة من المتن مع جملة واحدة من الهامش فكان الناتج ذلك المسخ المشوه الذى لا يبين.

إن إعادة طرح السؤال: ما هو الإسلام؟ من خلال البحث عن مفهوم للنص هو بمثابة التساؤل عن "هويتنا" الحضارية فى التاريخ، سواء كنا مسلمين أم كنا مسيحيين ما دمنا نعيش واقع هذه الثقافة العربية الإسلامية بمكوناتها التاريخية. ولا نتوقف طويلاً أمام من يصرون على إقامة تعارض زائف بين العروبة والإسلام، فعلى هؤلاء - أن استطاعوا - أن ينكروا عروبة النصوص الدينية، وعليهم - أن استطاعوا - أن يتجاهلوا الحقائق التاريخية لعروبة حامل الرسالة وملقيها الأول، ولعروبة مخاطبين بالوحي. القول بعروبة الإسلام لا يتجاهل إسهامات غير العرب، غير أن مفهوم "غير العرب" هنا مفهوم غير دقيق إلا إذا كان مفهوم العروبة يقوم على "العرق

والجنس" ولا يقوم على أساس "الثقافة". ومن الواضح أن الذين يفتصلون بين العروبة والإسلام يفهمون العروبة فهماً عرقياً جنسياً متناسين أن النقاء الجنسى والعرقى أسطورة ووهم. إن معيار التصنيف بين الأمم والشعوب يجب أن يكون "الثقافة" وأهم أدواتها "اللغة". فإذا نظرنا للإسلام من خلال منظور الثقافة تبعد ذلك الوهم الزائف الذى يفصل بين العروبة والإسلام. (١)

الحاكمية :
وفى مسألة "الحاكمية" يكتفى الحكم باجتماع عبارات من نقد الخطاب الدينى وردت فى ص ٦٠، وهى عبارات من بحث عن الحاكمية يقع فى أكثر من عشرين صفحة (٦٠-٨٢) من الكتاب المذكور، بحيث يتناول أساسها التاريخى وصياغتها الفكرية منذ الخوارج حتى أبى الأعلى المودودى وسيد قطب، ويكشف عن أهدافها وأغراضها. وقد تعرض الباحث لنفس القضية فى نفس الكتاب (ص ٢١٠-٢١٦)، كما تعرض لها ولشرح الآيات التى تسمى آيات الحاكمية الثلاث فى بحث

أهدار السياق فى تاويلات الخطاب الدينى. ولكن القاضى يتجاهل ذلك كله ويقف عند عبارتين كافيتين من وجهة نظره للحكم بالردة. التحرر من سلطة النصوص:

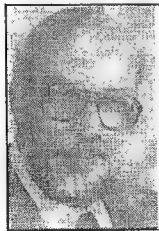
هو نفس ما فعله القاضى فيما سبق اعتماداً على أقاويل الخصوم، والنص الذى ينقله الحكم المطعون هو السطور الثلاثة الأخيرة من كتاب "الإمام الشافعى" وهى خلاصة تحليل فكر الإمام الشافعى ومنهجيته فى القياس. والعودة إلى السياق، سياق الكتاب عموماً، وسياق الصفحة الأخيرة على وجه الخصوص يكشف إن المقصود بالنصوص هو نصوص الإمام الشافعى، التى صارت نصوصاً ذات سلطة. والعبارات من جهة أخرى تتحدث عن التحرر من سلطة النصوص لا من النصوص ذاتها، ومشروح أن سلطة النص هى سلطة يضيقها العقل الإنسانى على النص لا سلطة تابعة من النص ذاته. بمعنى أن الإمام الشافعى يكره التقليد ويبحث على الاجتهاد، لكن التقليد فى عصرنا هذا حولوا اجتهادات الشافعى إلى



نصر أبو زيد



إبتسالم يونس



عبد الصبور شاهين

البشر. إنهما باللغة التي استخدمها القرآن جانباً "التنزيل الإلهي" و"التأويل" البشري، فالقرآن من عند الله سبحانه وتعالى "تزيلاً" وهو في ضمير البشر وأفهامهم وعقولهم "تأويلاً".

٢- كذلك ما أورده الحكم من عبارات الطاعن في ص ١٣ "أن النصوص الدينية نصوص بشرية لغة وثقافة فليت شعري كيف فهم القاضي التمييز لغة" وكذلك التمييز المعطوف عليه "ثقافة"؟ انهما شرحت لمسألة "البشرية، كما نقول" حسن زيد وجهها وقبح خلقها فنحن نصف بالحسن وجه زيد لا زيد نفسه، ونصف بالقبح أخلاقه، ولو فهمت العبارة بطريقة القاضي الذي فهم العبارات السابقة لقلنا أننا نصف زيدا بالحسن وبالقبح في نفس الوقت.

٣- لكن الأهم من "عدم الفهم" التابع للأسف من عجز في فهم اللغة العربية ذاتها، اجترأ الأقوال السابقة من سياق تحليل علمي يبداً على هذا الوجه (نقد الخطاب الديني ص ١٩٣).

إن النصوص الدينية ليست في التحليل الأخير

عقيدة لا يصبح مناقشتها ولا يصبح الاختلاف معها. وأخيراً فإن للطاعن كتاباً رد فيه على كل تلك الاتهامات وشرح أفكاره، صدر عن دار سينما ١٩٩٥، لكن سيادة القاضي لم يعرف ذلك لأنه ببساطة سمح لنفسه بالدخول في الموضوع دون فتح الدعوى للمرافعة، حتى يتسنى للطاعن الدفاع عن نفسه في الموضوع والكتاب اسمه "التفكير في زمن التكفير".

القراءة المبسرة للنصوص بانتزاعها من سياقها قصداً: ١- لم يفهم الحكم المطعون فيه عبارات الطاعن التي أوردها في الحثيات (ص ١٢)، فالقول بأن "النص منذ لحظة نزوله الأولى أي مع قراءة النبي له لحظة الوحي تحول من كونه ذمماً إلهياً وصار فهماً إنسانياً" فيستحيل أن يتضمن إنكار للأصل الإلهي للوحي، إن من يفهم أبجديات التعبير العبري يدرك من الدلالة الحرفية أن الحديث يدور حول تحول من.. إلى، ثم تتأكد العبارة بعبارة شارحة هي "صار فهماً إنسانياً"، أي في عقول

سوى نصوص لغوية، بمعنى أنها ننتهي إلى بنية ثقافية محددة، ثم أنتاجها طبقاً لقوانين تلك الثقافة التي تعد اللغة نظامها الدلالي المركزي (وهو مفهوم أن الله يخاطب الناس بلغتهم وعلى قدر عقولهم).

وليس معنى ذلك أن النصوص تمثل غالباً سلبياً في تعبيره عن البنية الثقافية من خلال النظام اللغوي، بل للنصوص فعاليتها الخاصة الناشئة عن خصوصية بنائها اللغوي، وهذا كلام أكاديمي مبني على أحدث الدراسات اللغوية، وهو يؤكد عدم سلبية النصوص الدينية في علاقتها بالثقافة واللغة، فالنصوص تنتمي إلى اللغة والثقافة من جانب لكنها من ناحية أخرى تبعد شفرتها الخاصة التي تعيد بناء عناصر النظام الدلالي الأصلي من جديد.. وهناك منطقة تماس بين الجهتين هي التي تمكن النصوص من أداء وظيفتها داخل البنية الثقافية في مرحلة إنتاج النصوص، أي تجعل النصوص دالة ومفهومة للمعاصرين لإنتاجها، وهي المناطق المترعة

بالدلالات المشيرة إلى الواقع والتاريخ. وخارج منطقة التماس تلك الدلالات مفتوحة وقابلة للتجدد مع تغير آفاق القراءة المرتهن بتطور الواقع اللغوي والثقافي (ص ١٩٤ من نقد الخطاب الديني).

يتواصل السياق في الكتاب لمزيد من الشرح المنهجي لما هو لغوي ثقافي تاريخي من جانب، ولما هو إلهي مقدس من جانب آخر. وهناك عبارات واضحة تفند فهم الحكم المطعون للأقوال الواردة مثل ما ورد في (ص ١٩٦): «القرآن كلام الله وكذلك عيسى عليه السلام رسول الله وكلمته. وقد كانت البشارة لمريم: إن الله يبشرك بكلمة منه اسمه المسيح عيسى بن مريم (آل عمران/٣). وإذا كان القرآن قولاً ألقى إلى محمد عليه السلام، فإن عيسى بالمثل كلمة الله ألقاها إلى مريم وروح منه» (النساء/١٧١).

وتنتهي التحليلات والمقارنات اللغوية واللاهوتية والفلسفية - الغائبة تماماً من حيثيات الحكم رغم أنها في نفس الكتاب (نقد الخطاب الديني).. يصل الباحث

إلى نتيجة يصوغها في أسلوب «الترجي» أي رجاء أن يكون الاستنتاج صائباً مقنعاً للقارئ، فيقول (ص ١٩٧): «ولعلنا الآن أصبحنا في موقف يسمح لنا بالقول إن النصوص الدينية نصوص لغوية شأنها شأن أية نصوص أخرى في الثقافة، وأن أصلها الإلهي (مرة أخرى تأكيد الأصل الإلهي) لا يعني أنها في درستها وتحليلها تحتاج لمنهجيات ذات طبيعة خاصة تتناسب مع طبيعتها الإلهية الخاصة». ثم يصل الباحث في (ص ١٩٨) إلى خاتمة مقدماته النظرية التي يكتفي الحكم المطعون فيه بالجملة الأولى منها فيوردها في (ص ١٣) من الحيثيات بعد أن كان قد أورد بدءاً من ص ٨ في الحيثيات ما أورده الباحث في ص ١٠٢ من الكتاب. وبعبارة أخرى: تعدد الحكم إعادة ترتيب الأفكار لتعطي نتيجة مبيحة سابقة، فحول المقدمات إلى نتائج وجعل من النتائج مقدمات بهـدف الإرباك وخلق الإضطراب. ومن هنا بدأ اتهاماته بما ورد في ص ١٠٢، وهي في الحقيقة نتائج لمقدمات

كما سيتضح من إيراد النص كاملاً هنا:

«وإذا كانت النصوص الدينية خصوصاً بشرية بحكم انتمائها للغة والثقافة في فترة تاريخية محددة هي فترة تشكلها وإنتاجها، فهي بالضرورة نصوص تاريخية بمعنى أن دلالتها لا تنفك عن النظام اللغوي الثقافي الذي تعد جزءاً منه. من هذه الزاوية تمثل اللغة ومحيطها الثقافي مرجع التفسير والتأويل، وتدخل في مرجعية التفسير والتأويل تلك كل علوم القرآن، وهي علوم نقلية تتضمن كثيراً من الحقائق المرتبطة بالنصوص، بعد إخضاعها لأبواب الفحص والتوثيق النقدية (وبعض هذا قام به الطاعن في كتابه مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن). ومن أهم تلك العلوم اتصالاً بمفهوم تاريخية النصوص علوم المكي والمدني، والناسخ والمنسوخ وأسباب النزول. وليس معنى القول بتاريخية الدلالة تثبيت المعنى الديني عند مرحلة تشكل النصوص، ذلك أن اللغة - الإطار المرجعي للتفسير والتأويل - ليست ساكنة

ثابتة، بل تتحرك وتتطور مع الثقافة والواقع. وإذا كانت النصوص - كما سبقنا الإشارة - تساهم في تطوير اللغة والثقافة من جانب أنها تمثل «الكلام» في النموذج السوسيري (نسبة إلى عالم اللغة السوسيري الفرد دي سوسير)، فإن تطور اللغة يعود لتحرك دلالة النصوص وينقلها في الغالب من الحقيقة إلى المجاز وتوضح هذه الحقيقة بشكل أعمق بتحليل بعض الأمثلة من النص الديني الأساسي وهو القرآن:

فهل استطاع القاضي أن يفهم التفرقة السوسيرية المعتمد عليها في التحليل، وهي التفرقة التي تميز بين «الكلام» و«اللغة» من جانب، وبين «اللغة» و«اللسان» من جانب آخر؟ وهل يستطيع أن يفهم أنجاز جى سوسير في تحليله للعلامة اللغوية والعلاقة بين الدال والمذلول؟ وهل يفهم القاضي الفرق بين «علم اللغة» و«علم العلامات»، والعلاقة بين اللغة والثقافة؟ وكل تلك مقدمات نظرية ومنهجية في علم النص، الذي تحليل الخطاب الذي يقوم عليه الكتاب كله؟

ليت شعري كيف يفهم ذلك كله من يعجز عن فهم العبارة اللغوية البسيطة في أسلوب الشرط أو التمييز؟..

لقد قفز الحكم المطعون فوق ذلك كله ليبدأ اتهاماته من الأسئلة التحليلية التي بدأت بعد النص السابق مباشرة تتحدث كثير من آيات القرآن عن الله بوصفه ملكاً.. الخ يتجاهل سيادة القاضي أننا استرشدنا بتأويلنا للنماذج المطروحة بمؤشرات من القرآن نفسه، حيث اعترض سبحانه وتعالى على فهم اليهود للآيات التي تطلب من المؤمنين أن يقرضوا الله قرضاً حسناً قالوا حين نزل تحريم الربا: عجب أمر محمد، كيف يمنعنا أخذ الربا، ويعطينا إياه. (النبأ: ١٠١) أسباب النزول، ط ٧٦، وقلنا أن اعتراض النص على فهم اليهود الحرفي لتلك الآيات (المائدة: ١٢، الحديد: ١٨، التغابن: ٢٧، البقرة: ٢٤٥، الحديد: ١١، المزمل: ٢٠)، يمثل لنا مؤشراً دالاً على ضرورة القراءة المجازية. وهكذا قرأ المسلمون كل ما ورد في القرآن عن بيع المؤمنين أنفسهم

واموالهم لله في مقابل الجنة، وكذلك فهموا كل ما ورد من وصف للعلاقة بين الله والمؤمنين بأنها علاقة "تجارة" إن مفردات "التجارة" و"القرض" والبيع والشراء ومثيلاتها مفردات لغوية تنتمي إلى مجال دلالي محدد، وكثرة ورودها في النص القرآني تكشف عن انعكاس الواقع الثقافي دلالي في النص (مخاطبة الناس على قدر عقولهم وأفهامهم بلغتهم) ولكن ورودها المجازي لا الحقيقي كاشف عن أن الانعكاس ليس اليا مراديا إذ للنص اليائه اللغوية الخاصة التي يعيد المجاز من أهمها" (ص ٢٠٠ من نقد الخطاب الديني).

لم يقرأ القاضي كل ذلك، ولعله لم يسمع بكتاب للطاعن عنوانه "الاتجاه العقلي في التفسير" دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، دار النوير، بيروت، ط ٣ (١٩٩٤).

لم يسمع ولم يقرأ ولم يكن قاضيا، بل كان خصما انحاز منذ اللحظة الأولى للمدعين فلم يقرأ سوى كلامهم ولم يستفت سواهم ولم يسمع عن كتب أو مقالات سوى ما

قدموا. وليته قرأ بنفسه ما قدموا، وليته قرأ ما انتزعوه من السياق. هناك قول يورده الحكم المطعون فيه من أقوال الطاعن في كتاب "نقد الخطاب الديني على الوجه التالي" ومن النصوص التي يجب أن تعتبر دلالتها من قبيل الشواهد التاريخية النصوص الخاصة بالسحر والحسد والجن والشياطين(....) كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز: السحر، الحسد، الجن والشياطين مفردات في بنية ذهنية ترتبط بمرحلة محددة من تطور الوعي الإنساني وقد حول النص الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدواتها لاستلاب الإنسان(....) فقد كان الواقع الثقافي يؤمن بالسحر ويعتقد فيه، وإذا كنا ننطلق هنا من حقيقة أن النصوص الدينية نصوص إنسانية لغة وثقافة فإن إنسانية النبي بكل نتائجها من الانتماء إلى عصر وإلى ثقافة وإلى واقع لا تحتاج لإثبات، وما ينطبق على السحر ينطبق على ظاهر الحسد(....) وليس ورود كلمة الحسد في النص الديني دليلا على وجودها

العقلي الحقيقي، بل هو دليل على وجودها في الثقافة مفهومها ذهنيا(....) كل المواضع التي وردت فيها الكلمة في القرآن(....) وموضع واحد بالدلالة الحرفية المرتبطة بنسق من العقائد والتصورات شبه الأسطورية القديمة (ص ٩ من الحثيات).

يبدأ هذا النص في كتاب نقد الخطاب الديني من ص ٢٠٥ وينتهي من ص ٢٠٧. ولكن الحكم اختزله هكذا في عدة أسطر، مع الإشارة إلى المختزل من النص الأصلي بالنقاط التي وضعناها هنا بين قوسين، وهو أربعة اختزالات وقبل أن تكشف دلالة هذا الاختزال بإيراد المختزل من الضرورة الإشارة أولا إلى عجز سيادة القاضي اللغوي عجزا كاملا عن مراعاة الدقة الواجبة في اختزال نص من النصوص. والدليل على هذا العجز هذا الإضطراب والركاكة، فالجملة الأولى التالية للاختزال الأول تقول: كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز وهي جملة لا معنى لها ولا سياق في الاستشهاد، لكنه ليس مجرد العجز بل نخشى أن نقول "الجهل" بأبجديات

الاستشهاد، فما بالنا بالتحليل والاستنباط ثانياً: الجملة التالية للاختزال الثالث جملة ناقصة هي كل المواضع التي وردت فيها الكلمة في القرآن لأنها متلوة باختزال آخر قطعها تماماً. هذان دليلان على عقل مبيت النية على التكفير، متعجل الوصول إلى النتيجة حتى عمى عن ملاحظة الركابة والاضطراب في عملية الاختزال، فكان كالدأبج الذي لا يحسن الدبج.

لكن ما يكشف عن "شهوة" التكفير الكامنة في نفس القاضي، ويعبري سوء النية المبيت للتدبج هو إيراد ما يملأ الفراغ الذي حلت محله النقاط في الاستشهاد السابق، وذلك على النحو التالي:

١- الفراغ الأول: وقد حاولت بعض التفسيرات الحديثة والعصرية تأويل الجن والشياطين على أساس من معطيات علم النفس الفرويدى بصفة خاصة بأنها بعض القوى النفسية. لكن هذه التأويلات لم تنطلق من أية أسس معرفية عن طبيعة النصوص، بقدر ما كانت تهدف إلى غايات نفعية لنفى التعارض بين

الدين والعلم. إنها محاولة تأفيفية لا تزال مستمرة في الخطاب الدينى وإن اتخذت صيغاً أخرى مثل "سلمة العلوم" والفارق بين هذه الصيغة الأخيرة وبين سابقتها يتمثل في أن الأخيرة تجعل الإسلام نقطة ارتكازها للتوفيق، في حين كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز هكذا ينكشف العيب بأقوال الطاعن.

٢- الفراغ الثانى: "واتبعوا ما تنطوا الشياطين على ملك سليمان، وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت، وما يعلمان من أحد حتى يقولاً إنما نحن فتنة فلا تكفر، فيتعلمون منها ما يفرقون به بين المرء وزوجه، وما هم بضارين به من أحد إلا بإذن الله، ويتعلمون ما يضرهم ولا ينفعهم، ولقد علموا لمن اشتراه ماله فى الآخرة من خلاق، ولبئس ما شروا به أنفسهم لو كانوا يعلمون" (البقرة/١٠٢)، ومما له دلالة أن كل الإشارات القرآنية إلى السحر إنما وردت في سياق القص التاريخى، بمعنى أن النص القرآنى يتحدث عنه

بوصفه شاهداً تاريخياً، وموقف النص منه موقف التجريم كما هو واضح من سياقه، ولا يصح السحر الذى حدث للنبي على يد أحد اليهود (انظر الإمام محمد عبده على ذلك في تفسير جزء عم، سورة الفلق)، فقد كان الواقع الثقافى يؤمن بالسحر ويعتقد فيه هذه هي الفضيحة التى يكشف هنا الحكم، حيث يتم انتزاع الشواهد القرآنية التى تدعم تحليل الطاعن عمداً، وعجزاً عن مقارنة حجج الطاعن وبراهينه العقلية والتقليدية.

٤- الفراغ الرابع: وعلى عكس التصنيف التراثى الفلسفى القديم لمراتب الوجود: العينية فالذهنى فاللفظى ثم الكتابى يرى علم اللغة الحديث أن المفردات اللغوية لا تشير إلى الموجودات الخارجية ولا تستحضرها، ولكنها تشير إلى المفاهيم الذهنية، لذلك قد تشير اللغة إلى مدلولات ليس لها وجود عيني، وفي اللغة العربية دوال لغوية مثل كلمة "العنقاء" ليس لها مدلول عيني واقعى. والذين يستدلون على

وجود ظواهر السحر والحسد بوجود الألفاظ الدالة عليها في النص البيني يقعون في خطأ التسوية بين الدال والمدلول ويقعون في التسوية التراثية القديمة بين مستويات الوجود المعنى والذهني واللغوي. ومما له دلالة أن السورة التي تحدث عن السحر والحسد حديثاً تفصيلياً سورة مكية هي سورة الفلق، حيث تتضمن إشارة إلى الكائنات في العقد وإلى شر الحسد والحاسد. فيما عدا هذه السورة نجد أن كلمة الحسد استخدمت في القرآن استخداماً مجازياً، فقد وردت في سورة البقرة/١٠٩ "ود كثير من أهل الكتاب لو يردونكم من بعد إيمانكم كفاراً حسداً من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم الحق، فاعفوا واصفحوا حتى يأتي الله بأمره إن الله على كل شيء قدير". وترد في سياق مشابهه وب نفس الدلالة المجازية في سورة النساء/٥٤ وكذلك في سورة الفتح/١٥. تلك كل المواضع التي وردت فيها الكلمة في القرآن ثلاثة منها بالمعنى المجازي المستخدم اليوم في لغتنا الحية، وموضع واحد بالدلالة الحرفية المرتبطة بنسق من العقائد والتصورات شبيه الأسطورية القديمة. إن التحويل الدلالي الذي أحدثه النص في استخدام كلمة "حسد" له مغزاه بون

شك في الكشف عن اتجاه النص لتغيير بنية الثقافة السائدة، وتقلها من مرحلة الأسطورة إلى بوابات العقل، وكل تاويل للنصوص البينية في اتجاه عملية الانتقال هذه يكون تاويلاً من داخل النص لا مفروضاً عليه من خارج. أما تثبيت المعنى البيني عند مرحلة أراد النص أن يتجاوزها بالياته اللغوية الخاصة، فهو التاويل المفروض من خارج، بل هو في الحقيقة التكوين الأيديولوجي النفعي البراجماتي، وهو في رأينا التاويل المستكدر. هكذا نكشف أبعاد الغشحية كاملة، فالسيد القاضي لم يخلق تعليقه واحداً بالسلب أو بالإيجاب على هذه الشؤون القرآنية التي يسوقها الطاعن في الحكم، بل انبرى يؤكد الاتهامات ويكررها نقلاً عن عريضة الدعوى الأصلية وعريضة الاستئناف وحواظ المستندات المقدمة من جانب واحد نون أن يبدو أنه القى نظرة على منكرات المستأنف ضده. وهكذا ينكشف القاضي عن وجه خصم شديد العداوة، والخصومة عازم مع سبق الإصرار والترصد على نبح رجل حاول الإحتهاد في الفهم وفقاً لمنهج علمي رصين وإجراءات بحثية حادة ومرهقة.

القراءة على أساس المنطوق وليس المفهوم: سبق لنا الإشارة إلى إصرار الحكم المطعون على القراءة لعبارات الطاعن في كتبه كما سبق لنا أن كشفنا عجز الحكم عن الفهم اللغوي للمنطوق فضلاً عن استنباط المفهوم الذي تدل عليه العبارات. وقد كرر الحكم نفس الكلام في

ص ١٣ من الحثيات وهو يصعد إثبات أن الطاعن لا يؤمن بأن القرآن الكريم كلام الله سبحانه وتعالى وإدعاء أن الطاعن يقول بأن الوحي بشري. وقد سبق أن بينا ثبأت هذه الدعوى من واقع مخلوق العبارات الواضح (في القراءة المبسرة للنصوص بانتزاعها من سياقها). يقول الحكم المطعون في ص ١٣ من الحثيات.

"وعبارات المستأنف ضده بمنطوقها - ولا تفسر المحكمة هذا المنطوق الواضح الجلي لأن التفسير لا يكون مجالاً إلا في الغامض من العبارات - عبارات المستأنف ضده تنفي عن القرآن الكريم كونه نصاً إلهياً، وتؤكد على أنه نص بشري وفي ذلك إنكار لايات القرآنية قاطعة الدلالة في ذلك. وإنما لا تستند المحكمة إلى التفسير ولا للتاويل لأن نصوص القرآن في هذا الشأن تصّص المعنى

الاصطلاحى للنص الذى سبق بيانه الذى لا يحتاج لتفسير ولا لتأويل.

وقد كشف الحكم بذلك عن عوارى الفهم من جانبين: الجانب الأول أنه اعتبر أقوال الطاعن تحسوساً بالمعنى الاصطلاحى أى لا تحتل التأويل أو التفسير بوجه من الوجوه، مع أن ما سبق بيانه عن عجز القاضى عن الفهم اللغوى يكشف أنها ليست كذلك للنص هو ما لا يعثر أحد بجهالته حسب تعبیر عبد الله عباس الشهير جداً، وليست قضية كبيعة الكلام الإلهى داخله فى هذا المفهوم من قريب أو من بعيد، فقد اختلف المسلمون حول طبيعة هذا الكلام هل هو قديم أم مخلوق، وهو خلاف معروف.

عوارى الفهم يتبدى من جانب آخر فى اعتباره قوله تعالى (وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله ثم أبلغه فأمنه ذلك بأنهم قوم لا يعلمون) سورة التوبة/٦، نصاً لا يحتمل التأويل. ولو تأمل سيادة القاضى الخلاف حول تفسير هذه الآية التى اعتبرت من المتشابهات لئلا يقلل من التواضع -سمة العلماء- ذلك أن "السموع" من جانب المشرك ليس هو كلام الله بل تلاوة التالى الذى يتلو كلام الله سبحانه وتعالى، وهو ما اتفق الجميع عليه أنه محاكاة محدثة للكلام الأزل

القديم الذى ليس بصوت (راجع فى هذا على سبيل المثال لا الحصر) المغنى فى أبواب التوحيد والعدل للقاضى عبد الجبار الجزء السابع، ص ٣-٤، وكذلك الإنصاف فى مسائل الخلاف للقاضى الباقلانى، ص ٩٤-٩٥، وانظر كذلك ابن متوية، التكررة فى أحكام الجواهر والأعراض، ص ٣٤٠، وكذلك الأشعرى كتاب اللمع فى الرد على أهل الزيغ والبدع، ص ١٧).

(١٠) أن الفهم بين العروبة والإسلام ينطبق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية: أولها عالمية الإسلام وشموليته من دعوى أنه بين الناس كافة لا للعرب وحدهم. ورغم أن هذه الدعوى مفهوم مستقر فى الثقافة فإن إنكار الأصل العربى للإسلام وتساوزه للوث إلى العالمية والشمولية مفهوم حديث نسبياً. إن دعوى العالمية والشمولية فى أى ظاهرة من الظواهر لا يجب أن تنكر الأصول التاريخية للظاهرة بما تتركه من ملامح وسمات تظل ملازمة للظاهرة ولا تنفصل عنها، وهذا فانون علمى ينطبق على كل الظواهر ومنها الظاهرة الدينية. الافتراض الثانى أن الدعوى القومية الحديثة دعوة عنصرية علمانية، وقد يستل

أصحاب نظرية الفصل فى ذلك ببعض الاستدلالات الساذجة من قبيل أن اقتراح إنشاء جامعة للدول العربية كان اقتراحاً بريطانياً استعمارياً، أو أن حملة لواء الفكر القومى كانوا من غير المسلمين. وهذه مجرد تعبيرات مؤقتة لها أسباب أعمق فى حركة المجتمع والفكر، ولا يمكن تفسير هذه الظاهرة بمثلتها فى تاريخ أوروبا، فلم يصاحب الفكر القومى العربى - فيما نعلم - أى إنكار لدور الدين.

الفرضية الثالثة والاكثر خطورة فى فكر هؤلاء أن تصنيف البشر إنما يتم على أساس "العقيدة" لا على أساس "الثقافة" وإذا كانت "العقيدة" نظاماً جزئياً داخل النظام الكلى للثقافة، فإن تصنيف البشر داخل الثقافة الواحدة على أساس "العقيدة" من شأنه أن يمزق وحدة الوطن، ويخلق معارك وهمية بين المواطنين، ويؤدى إلى صراعات زائفة من شأنها أن تعوق الجماهير عن إبراز حلقة الصراع الحقيقية ضد من يهرون أميتهم - مسلمين ومسيحيين - ويستغلون عرقهم ويزيفون وعيهم. ليس فى ذلك كله ما يؤكد أن "الإسلام" الذى نتحدث عنه جميعاً ليس مفهوماً واحداً.

كارلوس روسي

الماركسية واليوثوبيا الثورية عند ارنست بلوخ

ترجمة: بشير السباعي

الرومانسيين الألمان ، الاشتراكيين الطوباويين ، هيجل وشبلنج ، جوته وماركس ، برينشت ولينين . وأسلوب تفكيره رومانسي ثوري بشكل حازم : فشانه في ذلك شأن الرومانسيين ، يستمد من ثقافات الماضي الذخيرة الروحية ، البارود اللازم لتفجير العقائد الباردة واللائسانية المميزة للراسمالية . لكن هدفه لا يتمثل في إعادة تكوين ثلوج الماضي : فما يهدف إليه ، هو بالأحرى تنوير الحاضر وفتح الطريق الذي يقود إلى اليوثوبيا المشاعية ، مستخدماً ذلك السلاح الباتر ، مفتاح أبواب المستقبل الذي نسميه بالماركسية .

وهو في عمله الأول ، الروح واليوثوبيا ، المكتوب في عام ١٩١٧ ، يحى في مجالس عمال وجنود روسيا (كان ذلك

والحال ، أن هذه الغاية السامية ، الاشتراكية ، لم توجد بعد : وفي وجه الإصلاحات البائسة للاشتراكية - الديمقراطية وفي وجه المسخ البشع المسمى بـ "الاشتراكية" كما هي موجودة في الواقع ، من الملح والضـروري استعادة البعد الطوباوي / الثوري للماركسية ، في البحث عن السبل المؤدية إلى مستقبل آخر بشكل جذري ، إلى بديل اشتراكي يتعارض جذرياً مع الأوضاع القائمة .

ومن هنا حالية فكر ارنست بلوخ (١٨٨٥ - ١٩٧٧) ، الممثل الأشهر لروح اليوثوبيا في الماركسية الحديثة . إن بلوخ ، اليهودي والألماني ، ينهل في صوغ عمله من أكثر المصادر تنوعاً وغير المتوقعة أكثر من سواها : القبالة ، الصوفية ، اليهودية والمسيحية ، الهرطقات الدينية ،

لا يتضمن عمل ماركس مجرد تحليل علمي بالغ الصرامة لرأس المال ولفيتشية السلعة والصراع الطبقات ، بل يتضمن أيضاً نزوعاً طوباوياً ثورياً بدرجة عميقة . فالعلم واليوثوبيا ليسا متناقضين بل هما يتوحدان على نحو جدلي في الفكر الماركسي ، وذلك بشرط فهم مفهوم اليوثوبيا بمعناه الحقيقي ، الأغريقي الأصل ، والذي يشير إلى مالم يوجد بعد . فالغاية السامية للنضال البروليتاري الحديث - مجتمع بلا طبقات ولا دولة بلا استغلال ولا اضطهاد ، مملكة الحرية - هي نزوة الطموحات الألفية المضطهدة ومقهوري التاريخ ، منذ عبید ثورة سبارتاكوس وفلاحى ثورة توماس مونزر إلى نساچي ليون وكومينيوني ١٨٧١ .

قبل أكتوبر) القوة الوحيدة القادرة على ضرب الاقتصاد النقدي وأخلاق التاجر، فتتويع كل ما هو فاحش في الإنسان. وفي عمله عن توماس مونز (١٩٢١) المكتوب خلال الموجة الأخيرة للثورة الألمانية، يستحضر أيضا الوحدة بين الممارسة الماركسية والأمل الطوباوي: "على أطلال حضارة خربية، تعلو روح اليوتوبيا التي يستحيل استئصال شافتها ... هكذا تتحد أخيرا الماركسية والحلم بغير المشروط، فيسيران جنباً إلى جنب، مندمجين على مستوى معركة واحدة - قوة التقدم ونهاية كل هذا العالم المحيط الذي لا يعد الإنسان فيه غير كائن شقي، مهان، مهدر - إعادة بناء كوكب الأرض، الموهبة، الإبداع، الاستيلاء العنيف على الملكوت. ومن الواضح أن هذه اللغة الروحية إنما تعبر عن مناخ عصر كانت الثورة العالمية تبدو فيه ممكنة ووشيقة، لكنها توضح

أيضا عن أساس فلسفة بلوخ السياسية وتفسيره للماركسية. فبالنسبة له، يجب للمعركة الثورية الاشتراكية أن تكون وريثة لجميع طموحات وأحلام ويوتوبيات واستيهامات تحويل العالم والتي تجلت حتى الآن بشكل وهمي في الدين والثقافة، في الهرطقات والنزعات الألفيسية، والتي تظل نكراها متجذرة بعمق في وجدان فئات واسعة من السكان.

والحال أن بلوخ الذي اضطر إلى الرحيل إلى المنفى في الولايات المتحدة الأمريكية بعد صعود النازية، سوف يختار الإقامة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية بعد الحرب. وعلى الرغم من أنه كان رفيق طريق للشيوعية الستالينية على مدار وقت طويل، فإنه سوف ينجح في صون عمله النظري من كوارث الديامات (كاريكافير الألمانية الجدلية) الرسمية. وإذا ما قارنا مسيرة بلوخ مع مسيرة لوكاش

- كانت هناك صداقة وطيدة بين الاثنين خلال شبابهما - فإننا لا نملك إلا أن نشعر بالدهشة تجاه الطريقة التي تمكنت بها عين ميدوزا الاتحاد السوفييتي الستاليني من أسر وشل عسد من أبرز الأذهان الماركسية في القرن العشرين. وإذا تدبناه البيروقراطية الألمانية الشرقية باعتبارها "تحريفياً" فإنه ينتهي بالرحيل إلى المنفى في ألمانيا الغربية (١٩٥٨) دون أن يتخلى مع ذلك عن أفكاره الماركسية أو عن نقده الصارم للراسمالية. وخلال أعوامه الأخيرة، تابع بتعاطف الحركة الطلابية الراضية - تبني روى دوتشكه مفهومه عن "اليوتوبيا الملموسة" - وطور انتقاداً للاتحاد السوفييتي وبلدان شرق أوروبا جد قريب من الأطروحات التروتسكية. وفي تقييمه لجمل عمل بلوخ، رأى الماركسي الألماني الشاب (وسكار نيخت) فيه (مع انتقاده دون تنازلات لموقفه السابق

تجاه الستالينية)
"الفيلسوف الألماني لثورة
أكتوبر"، بشكل مماثل
لملاحظة شهيرة أدلى بها
ماركس الذي وصف كانط
بأنه "الفيلسوف الألماني
للثورة الفرنسية".

والواقع أن عمل بلوخ
يعتبر ثريا ومتنوعا
بشكل غير عادي. فهو
يشمل كتابات سياسية -
ثقافية (تراث عصرنا ،
١٩٣٥)، وأعمالا فلسفية
كلاسيكية (ابن سينا
واليسار الأرسطى ،
١٩٥٢، الذات والموضوع
عند هيجل ، ١٩٥١ ،
الحق الطبيعي والكرامة
الإنسانية ، ١٩٦١ ،
فلسفة الينسانس ،
١٩٧٢) ، ودراسات حول
الدين (الألحاد في
المسيحية ، ١٩٦٨) ، الخ
لكن أعماله الرئيسية
الكبرى مثل زوج
اليوتوبيا (١٩١٨) و
"توماس مونزين" (١٩٢١) ،
و "مبدأ الأمل" (١٩٥٤) -
١٩٥٩ هي في آن واحد
فلسفية وبنية وسياسية
وثقافية

إن المقولة المحورية
لجمل فكر بلوخ هي
مقولة الأمل . والأمل
الحكيم الذي عرفه

اللاهوت القروسطي
يصبح عنده مفهوما
ماركسيا وثوريا . فالأمل
بالنسبة لبلوخ هو
التحرر الي المستقبل ،
الجديد ، اليوتوبيا ، ما
لم يوجد بعد ، الميل الي
امكانية غير واعية بعد
أو لم يتم التثبيت منها
بعد . وبالنسبة له ، فإن
أفق المستقبل وحده كما
تفهمه الماركسية ، إنما
يقدم للواقع بعده
الحقيقي . وعلم ماركس
يستضيء بهذا الأفق ،
فهو لا يزعم الحيات ، بل
هو مشحون بما يسميه
بلوخ في عمله الأخير
(الخبرة الحياتية ،
١٩٧٥) بالانحياز الأحمر
، الانحياز الي جانب
التحرر ، انحياز طبقة ،
هي البروليتاريا الثورية
، التي لا حاجة لديها الي
كذب انبيولوجي .

وفي "مبدأ الأمل" ، وهو
عمل ضخم في ثلاثة
مجلدات ، يحلل بلوخ
(ويرد الاعتبار الي) ليس
فقط اليوتوبيات
الاجتماعية منذ صولون
الغابر وأقلاطون الي
فورييه وويليام موريس ،
وإنما أيضا اليوتوبيات
التقنية

والجغرافية والمعمارية
والطبية والفنية . فهو
يشير الي التطور الذي
حدث ، علي مدار
العصور وعبر الثقافات ،
لمشاهد الرغبة ، ولصور
الرغبة ولأشكال الأمل
ولتخيلات عالم أفضل
ولأشكال ملموسة للوعي
النبى بما سوف يصي
. وبحساسيته الفائقة ،
يكشف علامات هذا
الوعي في الاساطير ،
وفي السيمياء ، وفي
خروج موسى ، وفي
موسيقى بيتهوفن ، وفي
رسم جوجان ، وفي "دون
كيشوت" وفي "فاوست" ،
وفي النضال من أجل
يوم عمل من ثماني
ساعات ، وفي حركة
تحرير المرأة وفي ثورة
أكتوبر . ويوضح بلوخ
في مقدمة الكتاب معنى
مسعاه : "منذ ماركس ،
أصبح من المستحيل علي
كل بحث عن الحقيقة
وعلي كل قزار واقعي
الاستغناء عن مضامين
الأمل الذاتية
والموضوعية في العالم ،
حتى لا يصبح عرضة لأن
يغرق في التفاهة أو أن
يقود الي طريق مسدود .
إن الفلسفة سوف تملك

بوختر: "الحرب على القصور، السلم للأكوخ". إن المعركة الاشتراكية تتطلب في أن واحد الحلم والحماس وصفاء الفكر، والماركسية تملك القدرة على أن توحّد في مسعاها النظري والعملية بين التحليل الأكثر صرامة والحلم الأكثر جموحا - وهي تشير إلى السبيل الذي يمكن عبره للعصر الذهبي القديم أن يصبح يوتوبيا المستقبل الملموسة: الثورة البروليتارية.

وعمل أرنست بلوخ، إذ يرد إلى الماركسية هذا البعد الذي لا غنى عنه، هذا المكون الرئيسي الذي يمثله الحلم، الخيال، الأمل، اليوتوبيا، لا يقدم مجرد ثرياق شاف من الأفق البائس والمحدود والبليد الذي تعرضه الايديولوجيات الإصلاحية (الستالينية) أو الاشتراكية - الديمقراطية (بل يقدم أيضا مساهمة رئيسية إلى استرداد طاقة الماركسية النقدية والثورية).

ماركس والانسانية: إهاب الأمل. وفكرته الأساسية هي الفكرة التالية: "إن العقل لا يمكنه الاندهاش دون الحلم، والحلم لا يمكنه النطق دون العقل، والاثنتان يجسدان وحدتهما في الماركسية - فأي علم آخر لا يملك مستقبلا وأي مستقبل آخر لا يملك علما.

والرأسمالية، بالنسبة لبلوخ، إنما تمثل أعلى شكل لنزع الطابع الانساني، للاغتراب والتضييق، بقدر ما أنها تختزل الجميع - البشر والاشياء على حد سواء - إلى حالة سلعة. وعبر سلاح نضال الطبقات، تريد الماركسية إلغاء رأس المال ومن ثم إنجاز انفسنة المجتمع - وهي تتوجه بادئ ذي بدء إلى المستغلين، لكن غايتها قاصرة على اجتذاب جميع أولئك الذين يعانون في ظل الرأسمالية، جميع أولئك الذين يمكنهم التعرف على انفسهم في صيحة الحرب التي أطلقها الديمقراطي الألماني الثوري جورج

وعى الغد، الانحياز إلى المستقبل، معرفة الأمل، أو أنها لن تملك بعد أية معرفة على الإطلاق". وهو يستشهد، في سرور أريب، بتلك الفقرة جد المنسية عن الحلم، والتي أشار إليها كاتب ماركسي لا يكاد يشك أحد في صرامته المادية: "إذا كان الإنسان محروما من كل قدرة على الحلم، إذا لم يك بوسعه من وقت لآخر أن يستيق وأن يتصور ذهنيا، في صورة كاملة وشاجزة، النتائج الذي لا تفعل أصابعه غير اليدين في تشكيله، فلن يكون بوسعى على الإطلاق أن أتصور حافزا آخر لحث الإنسان على تولي وإنجاز علم مسهب ودؤوب في مجال الفن والعلم السعي العملي" (الكلام لبيساريف وأورده لينين مؤيدا له .. المترجم

إن الماركسية هي في هذا المنظور محصلة حلم قديم يجد أخيرا الشروط اللازمة لتحقيقه. والفصل الأخير لكتاب "مبدأ الأمل" إنما يحمل تحديدا هذا العنوان:

ملف

محمد عفيفي مطر

مصحف الكون .. فلسفة للرفض .. وقرية صابرة

دراسات :

محمود مين العالم - د، صلاح السروي - السيد إمام

شهادات :

صلاح اللقاني جمال القصاص

حوار أجراه محمد حربي

قدم له : ماجد يوسف

محمد عفيفي مطر .. ودرس الصلابة

إن القيم التي تمثلها تجربة محمد عفيفي مطر في حياتنا الثقافية المعاصرة، لا تقتصر على دوره الكبير في ديوان الشعر المصري / العربي المعاصر تحديثاً وتطوراً وريادة فحسب، وإنما تتسع لتنظم مجموعة من القيم الجوهرية الفارقة الأخرى، والتي لا تقل بحال عن دوره الشعري اللافت.. تلك القسمات والعالم المتميزة جداً، والخاصة بالتجربة المطرية..

ولعل أهم هذه القيم التي تمثلها لنا عفيفي مطر.. هي ذلك اليقين الصلب بالشعر .. لا باعتباره مجرد معطى إبداعى له أهميته التي لا شك فيها على هذا المستوى، وإنما باعتباره معادلاً للوجود، وموازياً

للكينونة، ومكافئاً للهوية، ليس بالنسبة للشاعر فقط وإنما بالنسبة لأمته أيضاً وأساساً.. والشعر بهذا المعنى - من منظور مطر - هو فعل جمالى / اجتماعى/ فكري لتطوير وتثوير الجماع الفذ لخبرة الجماعة في التاريخ واللغة .. المجسد لروحها، والشاحذ لهمايتها، والمبلور لخصوصية دورها الحضارى، والمقلد لعفرتها الأتنية، وانتكاسها الزاهن ..

ومع أن النص الشعري المطري قد يبدو - لوهلة بما شاع عنه من استغلاق وغموض - متناقضاً مع هذا الطرح، ومضاداً لتلك المنطلقات .. إلا أن هذا التصور الاحادى لا يظل صحيحاً إذا تجاوزنا السطح في التحليل، وتعمقنا في الفهم والتأويل .. وهنا تبرز أهم الدروس التي تعلمناها - كجيل شعري قال - من مطر: أن تجسيد احلام الأمة وأشواقها المستقبلية، وتدقيقها للنهوض لا يتم بالاستكانة لصيغ مستهلكة

فى الفن والسياسة معا، والاستقامة لأشكال شائعة ومبدولة فى الإبداع والفكر معا .. حتى وإن ناسبت هذه الأشكال وتلك الصيغ السقف المعرفى والتذوقى الزاهن للجماهير التي تم تغيبها بجهد سافل ومنظم مع سبق الإصرار والترصد .. وإنما بالاختراق العمدي والجمالى للشرة التجهيل السميكة والسمجة، ليتسنى بانكسار هذه القشرة لقاء الجماهير الحر مع قنانيها وشعرائها الذين يعيدون اكتشاف ينباع الدهشة، ويفجرون المخزون البكر والصحيح فى ثرائها الجمعى الممتد. الدرس الثانى الذى تمثله التجربة المطرية .. هو هذا الاعتكاف الزاهد بالشعر ولشعر، والمستغنى بشموخ جليل عن كل ما عبده .. من وجهاة اجتماعية .. أو شهرة .. أو منصب .. أو مال... إلخ. روى لى عفيفي مطر، وكنا فى معرض الكتاب، وكان قد انتهى لتوه من تحية صديق قديم لم يره

منذ ثلاثين عاماً ، من أيام الدراسة الجامعية التي تزاملا فيها لسنوات .. إن هذا الصديق هو المستول الآن عن الصفحة الأدبية في واحدة من كبريات الصحف في مصر.. ولم يفكر مرة واحدة أن يذهب إليه لينتشر عنه شيئاً ، أو يكتب خبراً عن ديوان أصدره مثلاً..

هذا الاعتزاز الجميل ليس مجرد اعتزاز بالنفس ، أو كبرياء للذات وإنما اعتزاز وكبرياء بالشعر وله.

وكان درس عفيفي الثالث والهام .. أن الشاعر الكبير ، ليس مجرد موهوب كبير وكفّى ، وإنما هو - بالأساس - مثقف كبير .. تمتد جذوره - أو يجب أن تمتد - بالنساع حضارات الإنسان ، وبطول تاريخه ، ويعرض ثقافته ، مع تشرب واع وأصيل لثقافته الوطنية وراثته القومي..

وكان الدرس التالي .. أن العلاقة مع الآخر من هذا المنظور .. ليست علاقة استغناء ولا يجب أن تكون ، وايضاً ليست علاقة استعلاء ولا يجب أن تكون .. وإنما هي علاقة أخذ وعطاء بنّية وتكافؤ/ وكان الدرس الأهم الذي جسده مطر بشعره وتجربة حياته برمتها.. هو هذا

الانقطاع النابر لتلك المسافة الفاحشة الانتشار لدى عموم المثقفين بين القول والفعل ، أو بين النص الإبداعي والنص الحياتي إذا جاز التخرّيج .. فعفيفي مطر - في نصه وحياته - هو رمز من رموز الاتساق الفكري، والوحدة الموقفية ، والتناغم الإبداعي بين تلك الأبعاد كلها ، حتى وإن اختلفت مع بعض مواقفه ، أو مع معظمها .. إلا أنك لا تملك إلا التسليم والإعتراف بانساقه الكامل مع بناء الفكرية ، وفنائه الموقفية ، ومنطلقاته الأيديولوجية .

ولعل أهم دروس مطر قاطبة هو تواضعه لشعبه ، واحترامه لناسه ، وإيمانه بقومه .. يقول في هذا السياق معبراً عن هذا الإيمان "مادة الحياة الحقيقية ، ومادة الفعل المستقبلي ، أقصد كتلة الجماهير والقوى الشعبية، بالبيولوجياتها واساطيرها وأوهامها وعقائباتها التي تمثل عندي كنز الكنوز ، وروح المقاومة، ورحم المستقبل ، وسلاح الإجماع ، وأخشى ما أخشاه هو شحوب ونيول الحس الشخصي بالجماعة والتاريخ .

واليوم .. نحتفل معكم

ويكم .. بشاعر مصر العربية الكبير محمد عفيفي مطر بمناسبة بلوغه الستين ، ونهديه هذا الجهد المتواضع ، والذي وإن شابه الكثير من النقص بطبيعة الحال .. إلا أننا نأمل أن يفلح في التعبير عن وحبنا وامتناننا الذي لا تشوبه شائبة لهذا العلم الشامخ من أعلام وطننا ، وهذا الرائد المجدد باقتدار في لغتنا وشعر أمّتنا..

ولأن محمد عفيفي مطر ، نشر معظم دواوينه خارج وطنه الأم .. في سوريا والعراق ولبنان، وجرم منه طويلاً قارئه في مصر .. فقد ضاعفنا من مساحة الديوان الصغيفي المخصصة لنماذج من شعره ودواوينه في هذا العدد..

وننتهز الفرصة لنذكر (هيتنا) المصرية العامة للكتاب.. بأنه أن لها أن تقوم بدورها الواجب الذي تأخرت كثيراً جداً عن إدائه تجاه إصدار طبعة شعبية بالأعمال الكاملة لشاعرنا الكبير .. خصوصاً وأنها تفاجئنا تباعاً بأعمال كاملة لمن تصغر قاصاتهم كثيراً عن .. محمد عفيفي مطر!

محمد عفيفي مطر طليقا

محمود أمين العالم

تفهما حدسيا لوصح التعبير، وتفهم الشعر لا يكون تفهما حقيقيا للشعر بغير أن يمتزج بتذوق قيمته ودلالته الفنية. على أن شعر محمد عفيفي مطر يقيم في أغلب الأحيان بين هاتين المقيولتين: التفهم والتذوق، مساحة أو مسافة شاسعة.

على أنني ما قرأت قصيدة من قصائد محمد عفيفي مطر، مهما غابت عني معانيها، وتخفت رموزها، أو حتى تعاضلت لغتها والفاظها، إلا وأحسست بهزة إبداع تأخذ على مجامع نفسي، وأشعر أنني أعيش لحظة فنية باللغة الرفعة والعمق. ويحدث لي هذا مع قلة من شعراء الحداثة ولكن الأمر مع شعر عفيفي مطر يتخذ طابعا خاصا. هذا هو دائما الإنطباع الأول في نفسي لشعره مهما كان مغلقا تماما في البداية قد تتفتح لي بعض مغاليقه بعد ذلك، مما يضاعف

بين أعباء كثيرة أخرى، وقراءة شعر مطر، ناهيك عن دراسته تحتاج شموسا لا مجرد شمس واحدة كما يقول في بعض قصائده، وتحتاج وقتا وجهدا لم يتوفرا لي. ولهذا حسبي أن أحاول الإجابة على سؤال كبير يشغلني ولا شك أنه يشغلكم عند قراءة شعر محمد عفيفي مطر. أعترف أن قراءته ليست بالأمر الهين، ولا هو بالأمر الذي يفتح لنا مغاليقه وأسراره بيسر مهما بذلنا من جهد أحيانا. وأعترف أنني كثيرا ما ألق مع قصائده بعد القراءة العشر وربما أكثر لأردد بيني وبين نفسي "اللهم هبني أن أفهم". أعرف أن هذا السؤال أو الدعاء غير صحيح بل غير لائق - ربما فليس المطلوب في قراءتنا لشعرية أن نفهم وإنما أن نتذوق. حقا، هناك تمايز بين المقيولتين، وإن يكن هناك تداخل بينهما كذلك فالتذوق يتضمن تفهما، وإن يكن

ألقيت هذه الدراسة في مقر حزب التجمع التقدمي الوحدوي في يونيو ١٩٩١ في سياق الاحتفال الذي دعت إليه ونظمته مجلة أدب ونقد احتفالا بالإفراج عن الشاعر محمد عفيفي مطر، بعد أن تم القبض عليه لموقفه المعارض لضرب العراق.. وظل سجينا في الفترة من أغسطس ١٩٩٠ إلى مايو ١٩٩١ وسبق للمجلة أن نشرت بيان الشاعر محمد عفيفي مطر بعد خروجه من السجن في عددها الصادر في يوليو ١٩٩١، كما نشرت ملفا عنه في إبريل ١٩٩١.

أعترف منذ البداية أنني لن أقدم دراسة تفصيلية لشعر محمد عفيفي مطر، ولقد تمنيت أن أقدم قراءة لديوانه "رباعية الفرج"، ولكنني للأسف ما تمكنت من الحصول عليه والبدء في قراءته إلا منذ يومين



بغير شك من تذوقى
الفنى له، ولكن انغلاقه
المعنوى بل الدلالى العام
فى البداية، لا يكون - ويا
للغربة - انغلاقاً عن
تذوقه الفنى أنكر أننى
عندما قرأت أول مرة
مطلع قصيدته "امرأة:
علاقة إشكالية" والتي
يقول فيها:

تهدت ناقة الليل،
استطف لها من الريح
المليحة بالظلام الكثر
فى التحيين من جرش
للغام الرعد،

وانتشرت من الرغو
النجوم الفضة الماء المدمم
والغبار الزعفرانى،

الرفاه وشيخه الإيقاع
بين دمي وبين الأرض.

عندما قرأتها أول مرة،
لم أفهم شيئاً على
الإطلاق ولم أتلقف أى
معنى أو دلالة، ولكنى منذ
اللحظة الأولى - رغم هذه
المعاذلة - على حد تعبير

شبخنا المجرجاني - كنت
أمام بنية تعبيرية أثارت
فى نفسى إحساساً
بجلال فنى ما.. حقاً، لقد
استطعت بعد قراءة

متكررة شاملة للقصيدة
أن أصل إلى تفهم وتذوق
للدلالة العامة لهذه البنية
التعبيرية كمنخل
وكمفتاح موسيقى ودلالى
للقصيدة كلها. ليس المهم
أننى أصبت أو أخطأت

مستويات الغموض
وأوجهه وضرورته
ووظيفته. فهناك من
الغموض ما يأسرك
بجماله وجلاله، وهناك
من الغموض ما تشعر
بافتعاله وسطحيته.
ولكننا مع شعر محمد
عفيفى مطر أمام باب
مهما كان مغلقاً فهو حافل
بالأسرار ووعود وسحر
أسرى

وبهذا نعود إلى
السؤال: ما سر هذا
التذوق المبدئى لشعر
محمد عفيفى مطر رغم
استغلاقه علينا؟

لعلنا نجد الإجابة على
هذا السؤال إذا حاولنا أن

فيما انتهيت إليه من فهم
وتذوق، ولكن المهم أننى
تبينت دلالة عمقت - بغير
شك - تذوقى الفنى لهذا
المدخل العصى المغلق
للقصيدة عامة. ولهذا
يبقى السؤال الملتبس:
كيف يتحقق تذوق فنى
أعلى الأقل استجابة
تذوقية مباشرة لشعر
محمد عفيفى مطر رغم
غموضه بل استغلاقه، بل
رغم معاذلته (حياتاً)؟

لا شك أن الغموض
صفة من صفات الشعر
والفن عامة، لأن الأدب
والفن لغتهما الخاصة
المختلفة عن لغة الحياة
والواقع. ولكن تختلف

تنبين بشكل عام وسريع بعض خصائص بنيته الشعرية، ففيها - في تقديرى - تكمن الإجابة على هذا السؤال.

على أننا في الحقيقة لا نستطيع تصميم حكمنا بالانغلاق المعنوي على شعر محمد عفيفي مطر عامة، فهناك - في الواقع - مرحلتان كبيرتان في تجربته الشعرية، قد تجد داخلهما مراحل فرعية أخرى - وأغامر فأقول أنه ابتداء من ديوانه "والنهر يلبس الأقنعة" قد بدأت مرحلة جديدة في شعره هي تلك التي ننسبها إلى ما نسميه انغلاقاً معنوياً وخاصة في قراءتنا الأولى لها. وما أريد أن أسمى هذه المرحلة بمرحلة الحداثة في شعره، فشعره في مرحلتين - لو صح التقسيم الذي ذكرته - هو شعر حداته مع اختلاف مستوى الحدثة في المرحلتين بالمعنى المتداول لفهوم الحدثة أي الانقطاع عن مألوف التعبير سواء في بنيته التشكيلية أو نهج استعاراته وتكويناته الرمزية والخروج عن منطق التسلسل الخطي إلى المغامرة التخيلية المفتوحة دائماً على آفاق

لا حدود لها رفضاً وتمرداً على ما هو سائد مسيطر. فكلتا المرحلتين في شعره تعبر عن هذا المفهوم المتداول للحدثة.

على أننا قد نجد في المرحلة الأولى، وأشير بوجه محدد إلى ملامح من الوجه الإنباد وفليس وكتاب "الأرض والدم" والجوع والقمير، قد نجد عدة سمات الخصها فيما يلي:

١- السمة الأولى هي استمرار التشطير أو التقطيع شبه البيتي للقصيدة، واستمرار القافية في بعض الأحيان، وإن قام التشطير على التفعيلة الواحدة وتذوعت نسبه، فضلاً عن الخروج على البنية الخليلية التقليدية. حقاً، قد نجد بدايات للتدوير في البنية الشعرية، ولكن الأغلب هو التشطير والتقطيع البيتي والقافية مطربة أو متراوحة. ولنضرب مثلاً على ذلك من ديوان كتاب "الأرض والدم":

كلما دقت يد الظلمة
بأبى
خفت أن يطلع من جوف
كتابى
وجه أحبابى وأصوات
العناقد التي
تصرخ في قلب
الخوابى.

٢- أما السمة الثانية في شعر هذه المرحلة الأولى فهي سيادة الأحكام المباشرة الجهرية أحياناً أو الصور الوصفية وبروز دلالتها الوطنية والاجتماعية والنقدية، وهو شعر كتب في مرحلة الستينيات سواء قبل عام الهزيمة ١٩٦٧ أو بعدها، ولهذا فهو مرتبط بشكل أو بآخر بها ومتفاعل نقدياً معها. ولنضرب مثلاً من ملامح الوجه الإنبادو فليسى الجوع في القرى معشوشب يخضر في حشائش الجداول

يصفر في السنابل
يسون في لغائف الأطفال
والوجوه
يبيض في حوائط
المقابر.

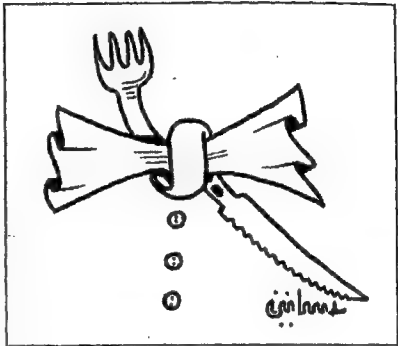
.....
الجوع في المدينة
يصفر في انسكابة
الجداول
يخضن في المزابل
يسون في حدائق
الأسفلت والسكوت
يبيض في القصائد
المختنة

.....
لقد ولدت ميتاً
فنفخت في صورتي
الفصول
وغسلت ملامحى
بالجوع والحقول

نموذجاً لذلك:

أصرخ في المدينة
المستسلمة
لعلها تبصق ساكنيها.
أصرخ في المدينة
الملعونة
لعلها تخرج رأسها من
معطف الترقب المهزوم.
وسوف تجد السمات
الثلاث الأخيرة بالذات في
المرحلة الثانية من شعر
محمد عفيفي مطر، وإن
تكن في مستوى أكثر
تركيزاً وكثافة كما سوف
نرى.

المهم، أنه في هذه
المرحلة الأولى من شعر
محمد عفيفي مطر، يكاد
يقترّب التفهم من التذوق،
وذلك نتيجة لطبيعة
البنية المنطقية العامة
لقصائده هذه المرحلة رغم
مجازاتها واستعاراتها
ومفارقاتها التي تخرج
بها عن منطق الوصف
الواقعي المألوف، ولكنها
تحتفظ مع ذلك بمستوى
من المعقولية أو المنطقية
أو النسقية البندوية.
ولقد وجدنا محمد
عفيفي مطر - في هذه
المرحلة الأولى نفسها -
يحاول أن يخرج من
الحدود التعبيرية اللغوية
لهذه المرحلة إلى لغة
أخرى يسميها باللغة
السفلية. يقول في ديوان



الإنباء وفليسي:
أتيت من قناطر
المكابدات في عباءة
الكهولة
معلقاً في حافر الريح
ضائعاً في الطرق
المأهولة
أركض تحت قمر
الطفولة
مجسداً في شجر
الأفراح والهموم
هـ- ونكتفي بالسمة
الخامسة وهي سمة النقد
والرفض للواقع السائد
المتخلف المازوم
المستسلم، والتطلع بل
الدعوة إلى تجاوزه
وتخطيه. ولعل قصيدته
"استعداد" في ديوان
"ملاحج الوجوه"
الإنبيادقليس أن تكون

فجئتكم لكي أقول
أو أموت لو ظللت
صامتاً.
٣- ولعل السمة الثالثة
في هذه المرحلة هي البنية
الحكاية أو شبه
القصصية لكثير من
قصائدها وإن اتخذت
طابعاً رمزياً. ونكتفي
بالإشارة إلى قصيدة
"اشتبهاء الملكة" وإلى
قصيدة "عن الحسن بن
الهيثم" في ديوان "الأرض
والدم".
٤- أما السمة الرابعة
فهى غلبة التعبير بالصور
الاستعارية والرمزية
والمفارقات لا بالأوصاف
المباشرة أو التشبيهية.
مثل قصيدة "المسافر" في
ديوان "ملاحج الوجوه"

الجوع والقمر
الليل القاس ينصب لى
أشراك اللغة الإنسية
وأنا أسمع ريحا تولد
فى الأعماق
انتظر هبوب اللغة
السفلية .

وتهب اللغة السفلية فى
مرحلته الثانية، وهى فى
الحقيقة ليست مجرد
مرحلة ثانية، بل هى - فى
تقديرى - نقلة تعبيرية
كاملة تكاد أن تكون
قطيعة مع المرحلة الأولى
رغم العديد من المشابهات
المجازية والدلالية المختلفة
بينهما. ولهذا تقوم فى
هذه المرحلة الجديدة
مسافة شاسعة بين التفهم
والتذوق تصل أحيانا -
كما سبق أن ذكرنا - حد
الانغلاق. وفى هذه
المرحلة يبرز شعر محمد
عفيفى مظهر - فى الحقيقة
- كمدرسة شعرية قائمة
فى شعرنا العربى
المعاصر عامة.

وتتسم هذه المرحلة
الجديدة بعدة سمات
يتلاقى بعضها مع
السمات السائدة فى
التعبير الشعرية فى مصر
وفى البلاد العربية عامة
والتي توصف بالحدائق،
وإن تميزت البنية
الشعرية المطرية، ببعض
سمات خاصة.

١- أول هذه السمات

التي تفرقها عن المرحلة
الأولى من شعره هى
سيادة التوير الكامل فى
بنية القصيدة فتكاد
القصيدة أن تكون دفقة
واحدة لا تتوقف منذ
بدايتها حتى نهايتها،
وجميع قصائد ديوان
"أنت وأحدنا وهى
أعضاؤك انتشرت"
وزياعية الفرح قصائد
مدورة.

٢- وتنبع من هذه
السمة الأولى سمة ثانية
هى كثافة التعبير بالجمال
الإسمية والتخلف من
حروف الوصل بين عديد
من الفقرات فى بنية
القصيدة مما يفجر إيقاعا
سريعا متدفقا فى حركتها.
ولأضرب مثلا واحدا من
قصيدة "أول الحلم آخر
الحلم":

حجر يفتح لى بيت
الفضاء
وعدتى تسكنه دفقا
ونجما يقزى الضيف
دمى يكسر أغلال
الحواس الخمس
يعطيها خطى العشب
وقامات الشجر
فوق أهدابى الطويلات
رماد المطر
الغامض يمحو رؤية
يكتب نهرا
من مـراثى الأرض
والبحر صراخ
أخضر يطلع من قلبى

هدهودا رجة عالية
يلبسها الطير
السموات تباعدن تكشفن
الكلام أمم من حـرة
الاسماء
والاسماء ملأى باشتهاء
الشبق الخالق بالموت.

٣- أما السمة الثالثة
فهى انعدام التابع
المنطقى الشكلى فى بنية
الصور، وفى الانتقال بين
بعضها البعض هذا

الانتقال الذى يتم فى
أغلب الأحيان بشكل
مفاجئ وغير متوقع مما
يفجر إحساسا بالدهشة
والغربة والإبهار. لعلنا
نتبين هذا فى هذه الفقرة
من قصيدة "أمرأة تلبس
الأخضر دائما":

يا امرأة الخضرة
الغامضة
وكل دم أية
جسد عنبر وإقاليم ماء
وظفل

عصى الولادة، يكتب
أسماء بين حجري
وحجرى،
والأرض ناقة هودجها
المستحيل،
وكأف برق يكلمنى
واكلم وقدته
وانفصراطك بين يدي
الدليل..

وقد ضربوا موعدا
وضربنا لهم موعدا..
للتخوم خطاها.. تضيق
وتنشق الأرض

الشعرية بل الدلالة العامة لأغلب القصائد مما يفجر مناحاً شبه أسطوري شبه سحري، شديد الجاذبية وإن لم تتحدد دلالاته تماماً. وتكاد هذه الرؤية المتداخلة بين مختلف عناصر الحياة والطبيعة والكون أن تكون جوهر الرؤية الشعرية العامة لمحمد عفيفي مطر في تقديرى.

٦- أما السمة السادسة فهي التشكيل القصصى أو الحكائى لبنية أغلب القصائد، وإن جاء هذا التشكيل تشكيلاً مركزاً تركيزاً مكثفاً، ليس فيه اتصال حكاىى منطقى متسلسل كما هو الشأن فى بعض قصائد المرحلة الأولى.

٧- أما السمة السابعة فلعلمها أن تكون أبرز ما يميز البنية الشعرية المطرية فى هذه المرحلة الجديدة وهذه السمة هى سيادة المفردات بل النسيج اللغوى الذى يبلغ مستوى رفيعاً من الرصانة التعبيرية وأحياناً يبلغ حد المعازلة باستخدام حوش الألفاظ وغريبها وتفجر هذه الرصانة التعبيرية إحساساً بعناقة وأصالة فتتسبب إلى خبرات شوامخ القصائد العربية



فهى تداخل حميم نجده فى شعره بين مختلف العناصر المائية والمعنوية والنباتية والحيوانية والإنسانية والكونية عامة، تداخل الأرض والسماء، وتداخل التراث والحلم واللغة، الموت والبلاد، الباطن والظاهر، القديم والجديد، الذاكرة والحلم، الماء والنار والتراب والهواء، فضلاً عن تبديل الوظائف والدلالات بينها. فنحن مع شعر محمد عفيفي مطر فى كون متداخل العناصر، يكاد يقدم رؤية تراثية قومية صوفية كونية متداخلة شاملة، تتشكل بها الصور والرموز والاستعارات

هرولة للأقاليم يمتلئ الحلم فيها بما تشتتهى..
٤- أما السمة الرابعة فهى سيادة التعبير بالمفارقات والتناقضات والغرائبيات والتراكيب المجازية المستحدثة وغير المألوفة مثل أعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل، وثقبت الفضاء بنظرة الحلم، أبدى تنبت أصابعها، ماء كل شئ، كل شئ ليس ماء، قهقهات الدموع، قمر الجوع، ناقة الأمطار، سنبلة البكاء، العصفافير مسكونة بالشجر، شمس منتصف الليل، قمر الظهيرة، خيل الينابيع، الخ الخ.
٥- أما السمة الخامسة

التقليدية من شعر جاهلي، أو تستلهم نصوصاً قرآنية أو نصوصاً دينية صوفية عامة، مما يعطي للتعبير عمقا تراثيا قريدا، هذا في الوقت الذي ترتبط فيه هذه الرصانة التعبيرية بانفساماتها واستلهاها مآثها التراثية المختلفة بما يشبه المغامرة التي تتجسد في حلم طاع زاهر بالإحياءات الحاضرة والتطلع الجسور للمستقبل المغاير. وفي هذا الارتباط بين الذاكرة التراثية، والحلم المستقبلي المغاير يتفجر إحساس مزدوج بالهوية التراثية من ناحية والتخلي عن الانطلاق، والإبداع من ناحية أخرى، مما يضاعف من طابع الإبهار والدهشة والفاعلية الجمالية.

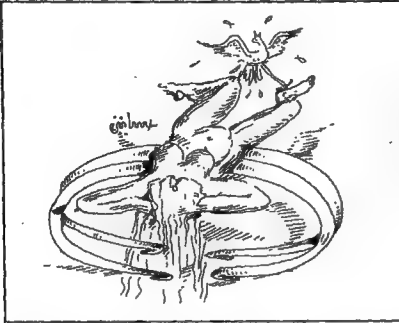
وفي تقديرى وهنا أجيب على السؤال الذى طرحته فى البداية، أن هذا التعانق بين البنية التعبيرية الرصينة التى ترف بالثقافة والإحساس بالقوة والمهابة والأصالة والهوية التراثية وارتباطها مع ذلك بانطلاق تجاوى مستقبلى - مهما كان

غموض واستغلاق دلالة - فضلا عما أشرنا إليه من قبل إلى ما تتميز به بنية الشعر المطرى من تدفق إيقاعى سريع حاد، ومن سيادة مناخ كونى شبه سحرى تتداخل فيه العناصر جميعا، أقول إن هذا كله، فى تشابكه وتفاعله، هو ما يتحقق به التقليل أو التذوق الفنى المبسئ بل الانبهار بالقصيدة المطرية بالرغم من عدم تبين معانيها وانفتاح دلالتها العامة على أن الأمر ليس بهذه البساطة: فالتقبل والتذوق المبسئ دون إدراك الدلالة، إنما يفترض متقبلا أو متذوقا يعيش هذا التطلع إلى الهوية، وهذا الحلم المستقبلى، وهذه الرؤية الكونية ذات الرقيق السحرى، ولهذا قد تختلف ردود الفعل، وتختلف القراءات، وتختلف مستويات التذوق، ولكن يبقى دائما هذا التذوق والتقبل المبسئ الذى تصنعه وتفجزه البنية الشعرية المطرية رغم استغلاق معانيها وغموض دلالتها. على أن البنية الشعرية المطرية تتحرك وتنبني فى الحقيقة بمفردات وعناصر بعيدة عن نسيج وخبرة تفاصيل الحياة الإنسانية

المعيشية والمموسة، ولهذا يغلب على صورها ودلالاتها - رغم حيويتها وتدفعها - الطابع التجريدى التاملى مما يشكل مصدرا من مصادر ما فيها من غموض واستغلاق، ومما يفقدها البعد الاجتماعى الحى الذى كان بارزا فى المرحلة الشعرية الأولى.

ليست هذه دعوة إلى العودة إلى النمط التعبيرى الأول، ففضلا عن أننى لا امك هذه الدعوة، ولا ادعو إليها، فلا شك أن هذه المرحلة الأولى من شعر محمد عفيفى مطر قد تم تجاوزها فى الخبرات الشعرية الجديدة وفى خبرة محمد عفيفى مطر نفسه. على أنى إنما أرصد فحسب غلبة هذا الطابع التجريدى التاملى فى هذه المرحلة الثانية من خبرته الشعرية، هذا التجريد التاملى الذى يكاد يغلب عليه طابع الاستعلاء القومى المثالى - فى تقديرى كما أشرت فى دراسة سابقة - مما يفقدها الخبرة الإنسانية المعيشية الحية.

وحسبى أن أقدم نموذجا معبرا عن هذا، فى هذا التحول من الأنا إلى النحن فى نهاية



تتواكب فنيا مع هذه المرحلة الجديدة التي نعيشها، مرحلة التردى والمحنة والتعبية المعقدة الشاملة والتي لم يكن فيها محمد عفيفي مطر شاهد عصر كمتكفف مبدع فحسب بل كان كذلك هو نفسه وجسدياً أحد ضحاياها المباشرين؟ (هذا ما سوف تكشف عنه الأيام القادمة من حياة شاعرنا الكبير محمد عفيفي مطر بل من حياة أدبنا وفننا وثقافتنا عامة تحية للشاعر محمد عفيفي مطر، تحية لضموده، تحية لصلابته وتمنياتي الحارة له بسنوات مديدة سعيدة خصبة في طريق الحرية والإبداع.

التي تعرض لها. ولكن ما أقصده هو أكبر من هذا. إن يتعلق الأمر بالاتجاه الأدبي عامة في هذه المرحلة الجديدة من حياتنا. ولأضع السؤال على نحو آخر قد يغضب بعض أصحاب الحداثة: إذا كان شعر محمد عفيفي مطر في المرحلة الأولى كان مشحوناً برؤية نقدية لمناخات وتطلعات ومواجه مرحلة الستينيات، سواء قبل هزيمة ٦٧ أو بعدها، وكانت المرحلة الثانية من شعره تعبيراً عن موقف تأملي نقدي لمرحلة السبعينيات والثمانينيات فهل نتوقع مرحلة جديدة في شعر محمد عفيفي مطر

قصيدة "فرح بالهواء" في بيواته "رباعية الفرخ" بين السماوات والأرض ريج نفاوت بنا فسهي تخطو خطانا ونخطو خطها، الفضة رقص غواياتنا.. فالماذن أوتاه خيمتنا والقباب ارتخاء أيدينا، والصخاري مخدة قيلولة، والمعابد شكل أصابعنا في اشتباكاتنا لحظة الحلم نحن القميص المرقط بالأنجم المزهرة وبالشجر الرطب نحن الخلاء المقدس بين المجرات والنغم المنتشر في مسير الكواكب نحن انفجار الحضارات في اللغة البكر أو لنا الزفرة المحض آخرنا محض تفعيلة والدة.. واتساءل في النهاية: هل المحنة الأخيرة التي تعرض لها محمد عفيفي مطر سوف تؤثر في بنيتة الشعرية وتعيد صياغتها مما يمكن أن يشكل مركباً جديداً يستفيد من خبرة المرحلتين السابقتين من شعره. إن القصيدة اللتين نشرهما في مجلة "أدب ونقد" قد تحملان بعض عناصر المعاناة

المشهد الرمز وخيال الاستبدال ديوان فاصلة إيقاعات النمل لمحمد عفيفي مطر

د. صلاح الروي

محتشد الصبوة
منذور لما سوف يدوم؟
٣٣
إن التساؤل الذي يقوم
عليه البناء الإنشائي في
هذه الأسطر (وهذا أسلوب
شائع في قصائد هذا
الديوان كما سيتضح بعد
قليل) لا يتركز على أساس
من الشك أو انعدام
اليقين، كما قد يبدو
للوهلة الأولى، بل إن
اليقين كامن والثقة بأية
في طرح أن "الخيمة"
(وهي موتيف عربي
صحراوي قديم)، إنما هي
مكان لعقد موافيق
الخيانة والقمع الدموي
الذي يتم تصديره وإعادة
إنتاجه على مدى الأجيال.
دل على ذلك تراوح
التساؤل بين ومحاولة
فهم ما كان، والذي لم
يخرج في مجمله عن كونه
أما السكون والهجرة،
وأما هاجس الغزو
(غوايات الثخوم)، الذي
يبرق في أخذة الحلم،

المقنى البهى الجديد". ويقول
في نفس القصيدة: "والمدائن
مصفودة في مقادير أشكالها/
والخرائب زاهية"، فالعرب بهذا
المعنى ليسوا إلا قطيعات سوقه
إلى المذبحة مفتوح العينين
مهللاً فرحاً: "أمة سبيقت أمام
العصف حتى احتشدت في
صرخة المشهد" حسب قوله في
قصيدة "اكتمل ذبيحاً". وهو
بذلك يصنع جسراً بين
التاريخين، القديم والجديد، في
محاولة شعرية لتأصيل هذه
الأطروحة وإبراز مكوناتها.
"فالخراب" هو محصلة كل
مكونات المشهد القديم،
ومؤداها المنطقي، الذي لا يمكن
أن يستبدل، وكأننا لا نلنا نراوح
في نفس الوضعية، ونحيا
استمراريتها الدائمة:
"مقام الظل في الخيمة هذا أم
غوايات التخوم
برقت في خطفة الحلم
بما كان
أم الخيمة ميثاق دم

المشهد التاريخي المتناص مع
المشهد المعاصر هو مفتاح
الشفرة الذي اقترحه للتعامل
مع قصائد هذا الديوان، من
حيث أن الشاعر يتعمق نحو
استلهم عناصر سيمولوجية،
عربية وإسلامية، تنتمي
للتاريخين الأوسط والقديم،
بمختلف مكوناتهما الطبيعية -
الجغرافية، والثقافية - الروحية
المحددة. هادفاً بذلك إلى تمثيق
هذه المكونات، في دلالتها
الموحية، ذات الطابع القمعي
السكوني، القائم على الكسل
العقلي والركود الفكري
والتعصب المذهبي، تعشيق هذه
المكونات مع عناصر المشهد
المعاصر، الذي يقوم، حسب
الخطاب السائد في الديوان
(وربما في مجمل أعمال عفيفي
مطر، بنسب متفاوتة) على
أطروحة "الخراب" أو البوار
التي آل إليها وضعنا العربي
المعاصر.. يقول في قصيدة
"طردية": "تأمل دمي أي هذا
النشيد، تأمل حطام الخراب

وهو الآخر مرتبط بالسكون والهجعة. وهو ما لا يتناقض في النهاية مع إمكانية دوام القمع واستمراريته: "منذور لما سوف يدوم". بحيث يؤدي في المنتهى إلى أن تكون كل هذه الاحتمالات ترجيعاً على هاجس واحد، ألا وهو الدلالة السكونية القمعية المهزومة للمشهد برمته. والمشهد هنا يقوم بطرح دلالة المعنوية والروحية الخاصة، والمحملة بروح التاريخ القديم، ولكن ليس في استقلال أو انقطاع عن الراهن، بل يقوم بدور رمزي ذي أثر بالغ النفاذ، من الناحية المعنوية، من حيث تمثله الجسدي أو المستخلص لدلالات اللحظة التاريخية الماضية واشتباكها المصيري الدال مع اللحظة الحاضرة. وذلك من خلال استدعاء المشاهد الذي يقوم برواية المشهد والتعليق عليه. وذلك الشاهد ليس إلا شاعرنا، الذي يحاول تلخيص المسار التاريخي - الحضاري ودوره فيه ونصيبه منه. حيث لم يتعد مصيره، في النهاية، أن يكون وحيداً، منبوذاً، بلا حماية ولا مجد، ولا

حتى احترام لادميته التي أصبحت مباحة، أو لجسده الذي أصبح وليمة للطير ووحش الصحراء: لكم مجد الإغارات وأسلاب التواريخ ووحدي ليس لي سرع ولا مجد سوى عرى الولاية ص ٣٩ والعري هنا ليس سوى عرى جسده، بينما الولاية هي هذا الجسد الذي أصبح مباحاً، وهو بقوة المفارقة الاليمية، خاصة أن هذا التاريخ لم ينجز إلا بفضل تضحياته: وهل هذا الثرى في هداة الوديان إلا خطوطي في الموت أحقاباً، وهذي الريح في أشعره البحر سوى نفخة أرغولي، وهذا الصخر إلا أعظمي ص ٣٨ حيث يتحد الشاعر مع إنسان هذه الأمة المضيع، ذلك الذي دفع ثمن المجد من نمه وقاسى ويلاته على جلده، بينما لم يبق له إلا القمع والعري. والشاعر بذلك يطرح نفسه ككائن تاريخي يتجاوز في تمثيله على مستوى

الموقف ذاته الخاصة، ليصبح جميع من ضحوا ليتكون التاريخ على هذه الشاكلة. فالتراب الذي يستكن في الوديان، ما هو إلا خطواته الشهيدة، كذلك الريح والصخر. إنه جزء أصيل من كيان هذه الأمة ومتجذر في مفردات وجودها المادي والروحي. ومن هنا تتفجر المفارقة من خلال هذا التناقض بين الكينونة الفاعلة الإيجابية الأصلية، تاريخياً، وبين هذه النتيجة التي يمثل النفي والقمع والنبد ملامحها القاسية. ومن ثم تبرز ملامح مشهد الاستشهاد، الذي يأتي مؤكداً ملامح المفارقة سابقة الذكر فهو لم يقمع ويعر ويعذب بأيدي أعدائه، بل تحديداً بأيدي قومه الذين ضحى من أجل مجدهم، ومن هنا صار عليه أن يقوم بدور آخر. إن الشهيد هنا ليس مجرد مفعول به، تم قمعته وانتهى الأمر، ولكنه يتحول، ربما بفعل ذلك على وجه الخصوص، إلى شاهد على هذا البوار والخراب، ويصبح دوره متمثلاً في إعادة تركيب عناصر المشهد المحطم وإعادة محاكمة التاريخ:

قلب أيها الشاهد عينيك بهذا الصيد من قايض من
لا ذهب التجار أو قى المرامين ولا
سحر الأرقاء بغيض الخرز اللامع يكفى ثمنا
يعدل تسبيح القطا^{٢٩} ص
قالشهادة تاني مثرثة على الاستشهاد، المتمثل في حرمان "القطا" من التسبيح، (والتي تمثل الشاعر نافخ الأرغول في المقطع السابق). وهذه صورة قديمة عند عفيفي مطر، منذ "حجارة البدايات"، عندما يقول: "ماذا يقول بلبل حزين ماذا يغنى في ضمير الليل شاعر سجين".
حيث يقوم التوازي بين/يقول/ ويغنى/ ويلبل/ وشاعر/ وحزين/ وسجين/، يقوم هذا التوازي بطرح المعادل الشعوري، الذي يفيد في النهاية مفهوم التوحد بين الشاعر وبين الطائر المغرد، وهذه الصورة، على رومانيتها البائبة، تطرح هنا، تحديدا، أثرها التخلي الملم لتوظيف المفارقة التصويرية والمعنوية، حيث يتقابل ذهب التجار وقى المرامين وخرز الأرقاء، من ناحية، مع تسبيح القطا، من

الناحية الثانية. فيقوم الأثر الشعوري من خلال تفصيل انحطاط وقبح وتفاهة الأولى، في مواجهة جلال وجمال وقدسية (تسبيح) الثاني. ومن هنا تصبح الشهادة رسالة ودورا نبيلًا يصل إلى حد الواجب المقدس، ويصبح ثقل التاريخ وإعادة محاكمته، محتويا على نفس القداسة والنبل.
وإذا كان الشاعر قد عاش فعليا، الأم السجن ومرارة التعذيب نتيجة لموقفه الرافض لحرب الخليج الثانية، فإن ملاقاة على أيد قومه، تحديدا، وليس على أيدي أعدائه، هو ما يجعل هذا المشهد التاريخي راسما، في موازاة لواقع المعاصر، الذي لم يحدث الشاعر عنه إطلاقا في هذا الديوان، وإن كان يومئذ، بين حين وآخر، إليه، وهو ما يجعل شهادته على التاريخ، في النهاية، شهادة على ما يرمز إليه هذا التاريخ في لحظتنا الراهنة. وهو بذلك يمنح تلك اللحظة بعدا متجاوزا لراحتها وشروطها التاريخية المعاصرة، وصفة إطلاقية ذات طابع ماساوي عام. وهذا ما يطرح، في رأيي،

ما اسميته بـ "خيال الاستبدال"، بمعنى طرح ابنية خيالية وتصويرية، تقوم بدور البديل للأبنية الواقعية المباشرة، بما يمنح هذه الأخيرة دلالات عاطفية وشعورية غير ممكنة التحقق في حالتها النثرية المباشرة.
نحن، إذن، بإزاء قصيد يقوم على بنية مشهدية، تقتطلب من حيث كونها كذلك، وجود الشاهد، والعلاقة بينهما ليست شكلية، فالشاهد لا يصف المشهد بأعصاب باردة، وكيف يتأذى ذلك وهو في نفس الوقت شهيد وضحيته. لذلك سنجد تنفقا عاطفيا وشعوريا وحساماسويا ملحوظا بوضوح شديد. وهو ما يفرق هذا الشعر عن ما نتصوره (في مشهدياته) من حدانة قد تنفي التوهج العاطفي والمركزية القيمة.
مهمتنا الآن هي محاولة تبين ملامح هذا المشهد ودلالات رموزه وتقنيات بنيائه التصويري حيث نلاحظ انقصاصه، موضوعيا، إلى نسقين رئيسيين:
١- مشهد التحلل (الخراب).
٢- مشهد الشهادة - الاستشهاد.

ومن المهم التأكيد على أن هذين الشقيين، ليسا متجاورين على نحو سيمتري، كما لا يندرجان على نحو مستقل، منفصلين عن بعضهما، وإنما يأتان على قدر من التداخل العميق، الذي قد يخطهما معا في قصيدة واحدة، وربما يتحققان في مشهد واحد - صورة شعرية واحدة، غير أن ما يميزهما عن بعضهما، أنهما يأتيان كمكونين محددين لرؤية شعرية على قدر من التكامل، سواء على مستوى الديوان ككل، أو على مستوى القصيدة الواحدة.

-١-

في قصيدة تعاشيق، وهي أولى قصائد الديوان، نلاحظ هذه الرغبة في الفرار من عالم يتجلى من خلال بناء صوري يقوم على التركيب على العناصر الطبيعية من نبات وحيوان، وعلاقتها بإنسان القصيدة المضيق، على أن هذه العناصر الطبيعية لم يتم اختيارها بشكل عشوائي، بل هي عناصر دالة بذاتها، على نحو سيميولوجي على واقع بيئي وجغرافي عربي لا

تخطئه العين، فالشمس، وسرب الطير، والنخلة، والغيمة، والعشب، والخيل، والعصف... الخ، كلها مفردات تكاد تميز البيئة العربية. فإذا كانت هذه العناصر موصومة بالعقم والجمود القاسي، فإن الفرار منها يمثل الحل الأوسع الممكن في التعامل معها، خاصة أنها في مجملها تنتمي للطبيعة التي لا يمكن تغيير ناموسها. إن استحالة التغيير هنا تنبني على فرضية أن صفات السلب، إنما هي صفات سرمنية غير مكتسبة، ومن ثم، فلا أمل فيها: يا أيها الولد في عنكبوت الشمس - راد - ضحى -

عينك من قبس والقلب ينفذ فأتارك لنخلتك الفرعاء ما تجد من خضرة معجونة بالطلع لا تلد أو غيمة قد بدد الزجاج غرتها ما بين أقواس الزجاج الصلب لا ماء ولا زبد والعشب بعض سوافر من نرور اللون ينثرها عصف وأزمة، والوجه مشتعل، والطين لا يعد والخيل صافنة الأشكال

ضائعة

والدارعون هباء الذر لا رمح ولا زبد. إن الخطاب هنا، يتوجه إلى هذا "الولد" الذي أظنه الشاعر، بما يوحي بغربته وتفرده (لاحظ ألف ولام التعريف) في مواجهة عالم غير إنساني، فعالم هذه الصورة يكاد يخلو من البشر حتى أن "الدارعين" وهم العصر البشري الوحيد، يأتي ذكرهم باعتبارهم أحد عناصر اللوحة العقيمة، بل إن ذكرهم يأتي ليكمل الدائرة ويضيف إليها عنصر الهزيمة، فهم "هباء الذر" بمعنى التبعثر وانعدام القوة، في الوقت الذي يفترض أن يكون النظام والباس صفتهم الأساسية، وكيف يكون ذلك وهم مجربون من أدوائهم الحربية (الرمح والزبد) كادائي دفاع وهجوم.

وإذا كان المخصوص بالخطاب هو الولد - الشاعر، فإن عناصر المشهد الأخرى، إنما هي المخصوص بالوصف، وهو ما يعني أن الصورة تقوم على التقابل بين الشاعر وباقي مفردات الصورة، وهو ما يؤكد مرة أخرى صفة التفرد

والغريبة، خاصة أن عناصر الصورة قد جاءت على هذا النحو الغريب في تشوّهه وعقمه، وهو ما يؤدي من الناحية المقابلة، إلى أن "الولد" - الشاعر هو وحده الذي يخلو من العيوب المذكورة، ومن ثم، فهو الخفيض أو الضد الذي لا يستقيم وضعه مع ثقافته.

فالشمس عنكبوت، ووجه المشابهة هو القتامة وانعدام الضوء، بينما عينا الشاعر - في مقابل ذلك متوهجتان ملتهبتان، فهما "راد ضحي"، والراد هو انبساط الشمس وارتفاع النهار، ويتأكد ذلك بالعبارة التقريبية: "عينك من قبس"، إن هذه المقابلة بين الشمس وعينا الشاعر على أساس أن الشمس قائمة والعينين ملتبهتان، ليوحى بأننا أمام تصوير يقوم على الغرابة والتشذوذ وعدم الإتساق، ولعل ذلك هو ما يجعل القلب يحزن: "والقلب ينفد"، وهو كذلك ما يجعله يدعو الشاعر لأن يترك لنخلته الفرعاء - (غزيرة الشعر) ما يجده من خضرة عقيم، رغم كونها معجونة بالطلع (وهو مسحوق التلقيح) أو غيمة قد أضاع الصانع

(الزجاج) هياتها وأحاليها إلى كيان شكلي خال من الماء والمطر. وهنا نلاحظ أن هناك بدا خارجية قد أحالت هذه الظاهرة الطبيعية إلى غير جوهرها وسوف نقابل هذا الصانع (الزجاج) بعد ذلك عندما ينفث سحره في فتاة الشاعر في نفس القصيدة. ولا أرى إلا ما يوحى ذلك في الحقيقة؟ خاصة أن باقي عناصر المشهد إنما جاءت على عكس طبيعتها على نحو لا بد لفاعل خارجي فيه، اللهم إلا إذا كان هذا الفاعل إنما هو "العصف" و"الأزمة" واتصور أن ذلك هو المقصد الحقيقي للشاعر عندما يقول في السطرين اللتين يليان ذلك "والعشب بعض سوافر من ذرود اللون ينثرها/ عصف وأزمة". وإذا أدركنا أن العصف ينتهي دلاليًا إلى لقطة "عاصفة" وهي التي تتناص مع التعبير الراهن "عاصفة الصحراء" وأن الأزمة تتقاطع مع مفهوم التطور التاريخي الذي يصبح فيه زمننا الحديث ثمة ومحصلة، إذا أدركنا ذلك لكان هذا التطور الراهن "الطارئ" هو الذي يدل من طابع الغيمة وحولها "صناعيًا"

إلى العقم والخلو من الماء والخير، تمامًا كالخضرة المعجونة بالطلع العقيم مما حول النخلة إلى كيان غير معطاء كالعهد به، ولذلك فالوجه مشتعل، والطين لا يعد واشتعال الوجه ربما يوحي باحتراقه أو تشوّهه وكذلك الطين الذي أصبح عاطلا عن الخصوبة والوعد بالخير والنماء. وتتواصل بعد ذلك باقي عناصر الصورة، فالخيل صاقنة الأشكال ضائعة، أي عرجاء (فهى قائمة على ثلاث أرجل وطرف الحافر الرابع، وهذا معنى كلمة صاقنة في القاموس، انظر المعجم الوسيط ص ٥٣٧ ط ٣) ولا مساوى لها، والفرسان مبعثرون ضعافه مجردون من أدواتهم القتالية. وهنا تتأكد صفة القهر والهزيمة التي أدت إليها "العصف" و"الأزمة"، وهو ما يؤدي في النهاية، إلى أن يصبح الشيء الوحيد الذي يمكن عمله هو الهجرة والفرار من هذا المشهد الكابوسي برمته: "أخلع خطاك.. فهذي لوحة تعشيقها جمد". حيث تدل عبارة "أخلع خطاك" على أن هذه الخطأ، إنما هي متورطة وغائصة في مستنقع هذا الواقع،

والمطلوب هو التخلص
بالبهرج منه، بينما لا يمكن
إعادة تكوين أو إصلاح
عناصر الخلل في هذه
اللوحه، ف (تعشيقها) جمد
(، وإذا كانت كلمة "جمد"
تعني الصلابة والصلادة،
وهو ما يقصد به الشاعر
الاستحالة وعدم
الإمكانية، فإننا يمكن أن
نلاحظ قدراً من الاعتساف
في الخضوع للقافية
الدالية التي تنتظم
القصيدة من أولها، وهو
ما يربنا إلى نوع من
الشكلانية الكلاسيكية
التي تسيطر على الشاعر
بدرجة ما. إن التعشيق
الذي يمكن أن يكون
التركيب أو إعادة
الترتيب، والذي يحيل إلى
تقنية تشكيلية في الفن
الإسلامي، وهو ما يتسق
إلى حد بعيد مع جو
الديوان التراثي، وما يذكر
كذلك بعنوان القصيدة
"تعشيق"، هذا التعشيق
هو ما سنلاحظ أنه
سيأتي بعد ذلك على نحو
إيجابي عندما يتم الرد
على "خلع الخطأ"،
بتعشيق أخرى مع
الحبيبة - الفتاة: "إهبط
شظايا صرخة شطب
واخطف فتاة من بين
الشخص
ولا تحلل جديلتها
حناءها الرصد

والسحر نث من يد
الزجاج طلسمه
في نقطة من عنبر
- والفن أرجها -
فاحلل بعشقك ما
بالسحر ينعد
واركض بها في الأرض،
أضرم في خرائبها
الأشعار واكبر،
وابلغا الخمسين في
تعشيقه
زجاجها خمسونك الإبد
ص ٩٨،
ومن هنا فالهرب من هذا
الموات والخراب والذي دل
عليه فعل "خلع الخطأ"،
والذي هو بدوره فعل
سلبى، يقوم على استنفاد
الذات المغترية وحدها،
يتم طرحه هنا كقرار يد
عليه جواب بحيث
يستكمل ذلك باستنفاد
الحبيبة وتخليصها من
التشويه الذي أنتاب هذا
العالم ولحقها هي أيضاً،
ففعل الأمر "إهبط"
(وسوف أتناول دلالة
أفعال الأمر التي تكرر
بكثر في القصيدة بعد
قليل) رغم دلالة السلبية
الظاهرية، التي تتوازى
مع "خلع" والتي تجعلنا
نتصور أن المشهد السابق
كان في مكان مرتفع ١١ هو
فعل إيجابي في حقيقته،
فهو هبوط من قمة العذاب
والآلم الذي رمز إليه
بالصرخة المتحشجة

المتشجرة من اثر الألم
الشديد "شظايا يا صرخة
شطب" (والشطب معجمياً،
هي الخطوط في متن
السيف، المعجم الوسيط
ص ٥٠١، ط ٣) وهو خروج
من رد الفعل إلى الفعل،
وهو ما يتأكد في السطر
اللاحق: "اخطف فتاة من
بين الشخص، بما يعني
الانتقال إلى الرد الإيجابي
أو المقاومة بتخليص
الفتاة من الأسر الذي يدل
عليه الفعل "اخطف"
فوجود الفتاة بين
الشخص، رغم عدم
توضيح كنههم، أن يوحى
باعتصابها أو تحديد
حركتها بهدف محاولة
تشويهها، كما حدث
للباقيين من موجودات
أخرى. وهذا ما تم فعلاً،
حسب القصيدة،
فحنافها الرصد أي
مركز السحر وهو ما
يتأكد بعد ذلك في قوله:
والسحر نث من يد
الزجاج طلسمه/ في نقطة
من عنبر. فما هنا يعود
الزجاج مرة أخرى، ذلك
الذي كان قد بدد غيرة
الغيمة وافقدها إمكانية
أن تمطر فهذا الزجاج
الذي يوحى بالتدخل
الاجنبي، هو الذي عقد
السحر لهذه الحبيبة،
مموها إياه بنقطة من
عنبر، وإذا كان العنبر

طبيب الرائحة ويستخدم للترزين، فإن استخدامه هنا (خاصة أن الفن أرجها) أي أشعل هذه النقطة من العنبر، يدل على أن عملية التشوية قد تمت تحت ستار من المظهر الجميل الخادع. ولذلك يأتي فعل الأمن: "فاحلل" كتنقيض أو مقابل لعقد السحر: "فاحل بعشقه ما بالسحر ينعد". والفارق بين "ولا تحلل" السابقة و"فاحلل" الحالية، هو أن الأولى توحى بأن حل الجسدية، وهو فعل مادي يوحى بمفهوم الغزل البدني على الإعجاب، بالمظهر الخادع الذي صنعه الزجاج كغيبيل بتمرير الخدعة وتحقيق مفعول السحر. أما فعل "فاحلل"، الذي ذكر في السياق الأخير فهو فعل معنوي، فهو حل بالعشق ما انعقد بالسحر. حيث سنلاحظ توازيا يقوم على الطباق بين الحل والعقد والعشق والسحر، مما يقوى المعنى من خلال التناقض فكما أن الحل تنقيض العقد، كذلك العشق تنقيض السحر. بيد أن التخليص من السحر لا يتم بالتحليل بنار الشعر أي إعادتها إلى إنسانيتها القادرة على التعاطف

والإحساس، وهذا هو المقصود بالشعر كعنصر تطهيري، وأركض بها في الأرض، أضرم في خرائبها/ الأشعار وأكبر إن الاستعارة المكنية الكامنة في جملة "أضرم في خرائبها الأشعار" لتوحى بمدى القدرة التطهيرية للشعر، فهو يشبه النار التي ستقضى على أوبئة الخرائب وتخلصها من قبحها المعنوي والروحي. وهذا المعنى يمثل منحنى رومانسيا واضحا، اشترت إلى مثيله في صدر هذه الورقة، وهو أمر شائع، بدرجة ما، في شعر عفيفي مطر. أما فيما يتعلق بسباق القصيدة، سيصبح من الممكن حينئذ فقط تحقيق الالتحام بين الشاعر ومحبوته في تعشيقه أبدية: "زجاجها خمسونك الأبد".

حيث نعود إلى الزجاج هنا مرة أخرى، ولكنه زجاج آخر مختلف، فهو هنا صانع العشق والفعل التطهيري الأبدية. والخمسون المذكورة هنا هي نفسها التي ذكرها الشاعر في عجز القصيدة قائلا: "خمسون من زك وقصير".

أم العمر الذي ولي
أم البدد ١١

خمسون أم سعف
أم الجسد

أم رمق الشيب ترتعد ١١
وهو ما يوحى ببؤس هذه الفترة التي شهدت كل النكسات والانهيارات في حياة الشاعر العامة والخاصة، فهي جافة وقاحلة (زك وقصير)، أو هي عمر فني وتبدد، أو هي كذلك نبول وضعف للجسد مختلط بالرعب من شبح الكهولة: "أم رمة بالشيب ترتعد". إن هذه "الخمسون" تأتي بعد مشهد التشوه الفادح الذي تحدثت عنه قبل قليل، ويأتي مباشرة بعد السطر: "أخلع خطاك .. لوحة تعشيقها جسد"، بما يكاد يوحى بأن مكونات هذه اللوحة هي المستولة بشكل مباشر عن تحول الشاعر، بحقيقته الخمسينية تلك إلى هذه الوضعية الrette.

وهنا تأتي الخمسون لتصبح هي الصانع لتعشيق الشاعر وفتاته، بما يمكن أن يعنى أن درس هذه الخمسين هو الذي سبقو م بفعل الحافظ الأبدى لهذا التحول المنتظر، وهو الذي سيمنع تكرار الماسي السابقة. ولا أخفى أن المعنى في القصيدة على قدر غير ضئيل من



اللوحه للفنان راغب عياد

الغموض، وما اطرحه هنا، إنما هو مجرد محاولة للفهم والإبانة. تقوم بنية القصيدة، على هذا الأساس، على مقابلة بين تعشيقتين: الأولى هي التعشيقية الجامدة المستحيلة للوحة الخراب، والآخرى هي التعشيقية المنتظرة بين الشاعر وفنائه (بلاده) بعد تحريره لها. ونلاحظ في الأولى سكونية الصورة وعدم حركيتها، حتى أن الفعلين اللذين يردان فيها، إنما هما فعلاان سالبان: "أترك"، "أخلع" أما الثانية فهي تقوم على صورة حركية، مليئة بالفعل والإيجابية الوثابة: "أحبل، أركض، أكبر"، "أبلغ"، وهو ما يبرز التضاد الفادح بينهما، مما يطرح بقوة الأثر الشعوري للقصيدة. ساهم في ذلك أن الصورتين، في مجملهما، تقومان على الرؤية البلاغية الرمزية، وهي رؤية تتناص مع المخزون الأدبي والأسطوري الثقافي العربي، ولذلك جاءت القصيدة مليئة بالألفاظ المعجمية والموتيفات الدالة على البيئة العربية القديمة، بحيث تكتسب دلالتها التعبيرية من تقاطعها مع

على تقنية إنشائية، تقوم على نزعة خطابية، تحثوي على مقصد التعبئة والتحريض، وهو الأمر الذي يتكرر بوضوح في باقي قصائد الديوان، وإن كان بدرجة أقل في قصيدة "تحولات" على وجه الخصوص. حيث نلاحظ أن المشهد هو البطل، وأن مكوناته المتجددة، المتقابلة والمتوالدة، هي التي تكون الأبنية الدالة للقصيدة، وهي التي تطرح مرماها

الحادث التاريخي المعاصر. والصورة بذلك تركز على التوازن التمثيلي (أو المبتغي) مع المشهد الواقعي الراهن (وهو ما يشكل خاصية لمجمل قصائد الديوان)، بما يجعلنا نحصل في النهاية، على المشهد الرمزي القائم على خيال الاستبدال الذي أشرت إليه في المقدمة. أن فعل الأمر المخترع بوضوح هنا، إنما يدل

ورؤيتها الخاصة للعالم. تقوم قصيدة "تحولات" على تقنية الدعاى الحرة الذى يبسدا من نقطة ظاهرة، لينتهى إلى عالم يكمن فى الذاكرة والتراث معا، بما يتيح إمكانية هائلة بناء رؤية بالغة الخصوصية ترسم مشهد "التحلل" الذى يوحى به عنوان القصيدة فى ثناخل حميمى بين تجربة الشاعر الشخصية والتجربة التاريخية العامة. خال على الخد مكحول، بومض شظايا الروح ينتفض تجما بأفق دم يصحو يرأفقه عشق سحائبه بين الذكر والنسيان تفتح ماء العمر من لجج الإيقاع، تحت وجيب القلب ينقبض إن هذ العلاقة الطبيعية الموروثة على الخد (الخال) ينتقل من دلالتها الفسيولوجية المعروفة إلى أن تصبح عنصرا دالا على الجسد فى حركته العصبية، على وميض الروح المسحوقنة المتشظية، وهو ما يدل على الألم الناتج عن التعذيب الشديد. ومن الواضح أن الشاعر يتحدث عن تجربته

الشخصية فى السجن. غير أن هذه الإشارة لا تذكر هنا إلا كمجرد مدخل إلى عناصر المشهد الأخرى، فالخال بهذا الانتفاض يصبح عند الشاعر نجما يسبح فى سماء من الدم الخالص (أفق دم صحو)، بل إن هذا الغيم ذاته دام (يرأفقه) بفعل العشق - ويستمر الدعاى اللفظى فسحائب هذا العشق وهى مرتبطة بالأفق وبالنجم من الناحية البصرية (نلاحظ أن الخال قد أصبح نجما أو كالنجم يسبح فى أفق من الدماء) تفتح باب الذكرى والتذكر لرحلة العمر وتأتى الذكرى متدفقة كماء المطر (ماء العمر) وتلك مرتبطة بدورها بباقى العناصر السالفة للصورة. إن ماء العمر يفتح من لجج الإيقاع، ولنلاحظ علاقة التجانس الوطيسدة بين الماء واللجج. ربما يكون الإيقاع هنا هو التعذيب بحيث تصبح لجج الإيقاع (وهى صورة حركية متوترة) هى التعذيب الكثيف المتسارع، ومن ثم يصبح منبع لتدفق الذكريات بفعل الألم المتولد عنه، وربما يكون المقصود من ماء العمر هو

الروح والحياة التى تنساب كانسباب الماء بفعل لجج الإيقاع - كثافة التعذيب، ألهم أن هذه السحائب تنقبض تحت وجيب القلب، ولنلاحظ البنية الاستعارية المركبة فى هذه الصورة الجزئية فالانقباض من صفات القلب بيد أن معار للسحائب، بما يجعلها قلب أو كسالقلب فى انقباضه تحت، أو فى مسنوى آخر من الحركة اللاهثة، لضربات القلب. فإذا أعدنا النظر فى الصورة الكلية التى يطررها هذا المقطع سنجدها بالغة التركيب، من حيث أنها تقوم على مركبة الصورة الجزئية المجردة، بدرجة تكاد تجعل الإلمام بالصورة الكلية مستحيلا، وقد لا يبقى إلا الانطباع العام الذى يوحى به المشهد. تماما كقوله:

كان الصوف والزغب المكنون ذارية تذرو - من الشبق الموتور - وقد دم ينحل محض رغاء من حنين لبون فى مدى الظما الوحشى تركض ص ٢٣ كما أن ملامح هذا المشهد (وهو مناط حديثنا هنا) رغم أنها تقوم على عناصر الخيال البصرى

من حيث رصد الشواهد العيانة وإقامة العلاقات بينها على أسس من المشابهة أو المقابلة أو المجازسة، أو التقاطع أو التعالق، كى يدير هذه العلاقات على النحو الذى يضمن استمرار عناصر اللوحة مرتبطة بخطوط ظاهرة أو خفية، رغم ذلك فإنها لوحة تكاد تصل عناصرها إلى حالة من التجريد الذهني الناتج عن تركيب العلاقات لا يمكن استيعابه إلا بعد أكثر من قراءة. وربما افاد ذلك فى توضيح مدى فداحة "الخراب" الذى يحاول المشهد الإيحاء به، ومدى عمقه وتجزئه اللانهائي، بما لا يجعل من الصورة بسيطة التركيب قاسرة على بث هذا الآتي.

-٢-

من البديهي أن يؤدي مشهد "الخراب" الذى ناقشته فى الصفحات السابقة، بكل ما يحمل من فظاعة وبشاعة، إلى اغتراب الشاعر وموته المعنوي، إن لم يكن قد بلغ ثمن ذلك من الألمه وعذباته المادية، كما حدث فعلا. حيث يسلمنا مشهد التحلل والخراب بصورة منطقية، إلى مشهد آخر مترقب عليه،

الا وهو ما اسميته بمشهد الاستشهاد. حيث يبدو الأمر وكأنه الكارثة تأخذ بالجميع، المشهد والشاهد والشهيد معا، أو أن يصبح الشاهد شهيدا، فكونه شاهدا بما يعنى أن موقعه خارج منطقة الفعل المباشر من الأحداث، جعله شهيدا، من حيث أنه يمثل بشعره دليل الإدانة ووثيقة الخراب فحق عليه الذبح كما فى قصيدة اكتمل نبيحا:

كسف الظلمة والعصف
كتاب من دم الشاهد

إذ تسفى به الريح
وتعلو فى سماء القول
والصرخة قبل
الابجديات،
وتنرو شجر الأقلام بين
الأبحر السبعة من
حبر الظلام

إن مساحات الظلام والدمار التى حاقت بهذه الأمة، ما هى إلا أجزاء من دم الشاهد المقتول (ذلك الذى أصبح شهيدا)، فوصف الدم بالكتاب يحيل إلى كون الشاهد شاعرا وكون دمه (أى عذابه ومقتله) وثيقة أرخت وأثبتت، وربما تنبأت، بما يحدث الآن من انطباق الظلام والدمار - العصف، حيث تتناص كلمة العصف مع موروث صبراوى تمثل فى

العاصفة التى تصل الصحرَاء المفتوحة إلى ظلام دامس أو أن تقتلع الضيام وتشرذ القطعان، وهو ما يستدعى إلى الذاكرة كارثة قوم ثمود الذين اقتلعتهم العاصفة، وكذلك ائتلاف القبائل المسمى بالأحزاب الذين أحاطوا بمدينة الرسول للإطاحة بالدين الجديد، حيث أصابتهم نفس العاصفة كما تتناص مع عاصفة معاصرة لازلنا نلمس آثارها الباقيات حتى اللحظة، تلك عاصفة الصحرَاء.

وهو ما يؤدي دلاليا إلى حالة عاصفة الصحرَاء إلى عاصفة قوم ثمود أو أحزاب الخندق، وهو ما يعنى فى المستوى التالى إلى تشبيه العرب بقوم ثمود أو كفار الأحزاب، وتصبح من ثم العاصفة هى الانتقام الإلهي منهم بوصفهم كفارا. وهنا تستقيم الرؤية، حيث يصبح دم الشاهد (المقتول) هو جريدة وذنب هذه القبائل. غير أن المعنى بالحديث هنا ليس ما اقترفته هذه القبائل، بل مسألة الشاهد - الشهيد نفسه، فكتابه - دمه - شهادته تطيرها الريح وتنتشرها فى الأرض، ليس من حيث

كونها ابناً أو شعراً، بل من حيث كونها المأصراً حزيناً.. وهذا من خلال عطف "الصرخة" على "القول" فهما ينتميان إلى حقل دلالي واحد هو المنطوق، وذلك في مقابل "الإيجديات" التي تحيل إلى حقل دلالي آخر، هو المكتوب، وهو ما يقوى من معني قسم النوعية ووجودها منذ أيام المشافهة قبل الكتابة.

والريح التي تسفى بكتاب الدم وتعلو به في سماء القول لها علاقة قوية من الناحية الدلالية العامة بمفهوم العصف والعاصفة الذي أشرت إليه قبل قليل، فهي منها. وهي إذا تسفى تسرع بكتاب الدم الشهيد فإنها تبدو وكأنها تريد أخفاه ونفيه، وهو ما يتأكد في السطر التالي الذي يقول: "وتذرو شجر الأقالام بين الأبحر السبعة من/ حبر الظلام"

حيث تبرز بوضوح الرغبة في التعذيب والتعميم على ما تحتويه الشهادة، سواء المتمثلة في كتاب دم الشهيد، أو شجر الأقالام، وذلك بتدريتها بين الأبحر السبعة من حبر الظلام. إن الأبحر السبعة هنا هي المجهول والبعيد المخيف

كما في الذاكرة الشعبية التراثية (رحلات السننباد في البحار السبعة في ألف ليلة وليلة) وإذ ذلك قرنها بـ "حبر الظلام" حيث نلاحظ فعل التعميم بصورة ناصعة في هذه العبارة، خاصة في ظل التعساق الذي يولده الجناس الناقص بين كلمة بحر وحبر، والتعاقب الذي يولده الانتماء إلى حقل دلالي واحد وهو فعل الكتابة بين الكتاب والأقالام والحبر، فنحصل على صورة قائمة على تحانس مكوناتها، ووحدة دلالاتها، فمن حيث أرادت الريح نفى وتغريب الشهادة إذا بالعاصفة والظلام يترجمانها، فهي قطعة منها. يحل الظلام والخراب هكذا تبدا مأساة الشاعر حيث يعود القول مصرماً والكتابة جريمة، والنفي والإنسحاق يطال كل ما هو شريف:

هكذا مرتجع الطين إلى مقدوره قبل الكلام
هكذا مرتجع الحرف إلى ظلمته الأولى
فلا الشاهد يستبقى ولا يبقى الشهيد
فيتحقق فعل الارتداد والتخلف الذي يقترب من حد "الواد"، فللفظ "مرتجع" المضاف إلى الطين في

السطر الأول والمضاف إلى "الحرف" في السطر الثاني، يوحي بوضوح إلى عودة الحرف إلى نقطة البدء والعماء. والحرف هنا هو الشهادة والبوح، لذلك تتوازى عبارة "مقدوره قبل الكلام" مع "ظلمته الأولى"، وهو ما يتعمق في السطر الأخير حيث يتم التخلص من الشاهد، ويتم محو نكرى الشهيد. وهو ما يجعلنا نتصور الشاهد والشهيد كيانين متوحدتين، فهما الفعل ونتيجته، وهما البدء والمنتهى. خاصة عندما يقول بعد ذلك في المقطع رقم ١ من القصيدة:

أينما الشاهد، من كان الشهيد ١١ ص ٣٠
ثم تأخذ القصيدة بعد ذلك في طرح المأساة التي اكتنفت مصير الشاعر - الشاهد الشهيد في بنية سماوية تغلب عليها الأفعال الماضية. ففي البداية يتمرد الشاهد على عالم الخيانة والتخلف والجهالة:

وقف الشاهد في أبهة السوق وحيداً
كان طفلاً فر من قافلة البدو التي تضرب في ذاكرة الرمل الملقى واتجسس الدم والثرار وفوضى

اللوحة للفنان
سيف والى



الكاذب
فنحصل على الترجمة
المعنوية لمفهوم السوق،
فهو الخديعة - الختل،
والخيانة - الحلف
الكاذب، وهو ما يردنا مرة
أخرى لبواعث وحدة
الشاعر واعتباره أو قراره
من قافلة البدو التي لا
تختلف كثيراً عن السوق،
فهذه القافلة تقوم حياتها
على التفاهة والشكيلة
والجريمة والبدائية. وذلك
من خلال المزاجية
التصويرية بين الضرب
في الصحراء - الرمل، أى
التجول والترحال، وضرب
الرمل المعروف شعبياً
كشكل بدائى لمحاولة

ثم أخذت بعد ذلك في سرد
أسباب هذه الوقفة. ولفظ
أبيه قد لا يعنى الفخامة
والغنى الذى يمكن أن
يفهم به، بل ربما يعنى
الازدحام والفوضى،
ولفظه "السوق" ذاتها
توصى بمعنى استعراض
المكونات المعروضة للبيع
والشراء وهى لذلك
عناصر رخيصة ذات طابع
سلعى غير قابلة
للاحترام من حيث أنها
قد نزعت عنها مفاهيم
الناس والقداسة. لذلك
يقول فيما بعد:
"وحيداً كان فى أبيه
الختل وطقس الحلف

الرجز الهائم فى هيمنة
اللهجة والخوف"
فالوحدة التى تكتنف
وجود الشاعر - الشاهد،
ناجئة عن قراره من قافلة
البدو المتخلفة، ولعل ذلك
يذكر بما جاء فى قصيدة
تعاشيق من حيث أن
الشاعر يهرب من عالم
يحقيق به الدمار واشمالة
الإصلاح عندما يقول:
"أخلع خطاك... فهذه
لوحة تعشيقها جمر"
ص ٧.

إن القصيدة تركز على
وحدة الشاعر واعتباره،
ولذلك قدمت مشهد وقفته
فى أبيه السوق وحيداً

معرفة الغيب والضرب في ذاكرة الرمل المقفياو التي تستعير شكلا جماليا لابرار المجد الزائف بتأكيد ذلك عندهما يزواج بين العطف على ، أى تقديس الأمجاد الزائفة في قصائد الفخر المقفاه 'انبجاس' الدم والنار' وهو ما يوحى بالتجانس والتوحد بهما فذاكرة البدو التي تحتوى مجدهم إنما هي بحار من الدم والتأثر القائم على العصبية البدائية، غير أن هذا لا يوحى بالشجاعة كصفة إيجابية قد تشفع للصفات المذمومة التي ذكرت، فبحور الدم المتعجر (انبجاس) والنار تتزاوجان بالعطف على التشديق الذي لا يحتوى إلا على الخوف ولهجة الدعاء وذلك فى قوله: 'وفوضى الرجز الهائم فى هيمنة الالهة والخوف' فوضى الرجز ترجيع على ووصف الرمل بالمقفى فالرجز وهو بحر عروضي، وهو كذلك علم على نوع شعري شعبي عند العرب هو الأرجوزة إنما يتم استخدامه فى غير أحكام ولا صدق دعوى، وفوضى الرجز هى التي تؤدى شعوريا إلى أن هذا الرجز هائم أى ضائع بغير دليل فى

هيمنة أى الدعاء ، فى جناس ناقص يقوى من تماسك الصياغة وتماهيها. وهيمنة الالهة بمعنى النطق الداعى الخاشع تتجانس دلاليا مع 'الخوف' المعطوف الأخير. وهو ما يسلمنا إلى أن يصبح مؤثلا هذه القافلة وهدفها. هو السوق الذى تبع فيه كل ما هو دال على البدائية والهزيمة والوحشية، ها هى مكونات ما يباع فى هذه السوق: 'خئون يعرض الصيد ولص يشتري بالربح' شحاذون فى الساحة، أضواء دم من سالف القتل سبائا، جوهر من أعين الموتى، عظام بليت فى قبضة النخاس، هرج، وبخان قسطلانى على صفحته يشتبك البرق وتهوى كسف الظلمة والعصفه ومداحون يحثون على وقع الوقوف حاصبا من مرثيات المدن المخلوعة الأبواب والمرمر.. هذا المشهد المقنع المأساوى هو ما يجعل الشاعر - الشاهد يهتاج فقد هرب من جحيم إلى جحيم، ومن هنا تأخذ القصيدة فى استخدام فعل الأمر التعبوى

التحريضى، فنجد: قلب ايها الشاهد عينيك، وأرجع البصر ما بين الجحيمين' وإطلاق فزع الصرخة من وشم بلاد ورماد، هيج المعجم وارصد وثرصد مرسل الغيمة والقطر إلى آخر - انظر القصيدة ص ٢٩ حتى ٣١ - مما يعنى استغراق الحالة وسيطرتها الكاملة على الشاعر، وهو ما يؤدى بصورة حتمية إلى اغترابه أو قل إلى تعميق هذا الاغتراب.. فهو أعزل لا يمتلك إزاء كل ذلك إلا دمه، إلا أن يصبح شهيد هذا الواقع، خاصة وأنه لا يمتلك إلا أن يبقى متنقلا من جحيم إلى جحيم: 'ها أنا.. لا درع لى إلا الوليمة ليس من ملك سوى ما خلف الرحالة الماضون من آثار خيل وقصاع ثريد هجرته الريح' ص ٣٧ فهذه الوليمة كما سبقت الإشارة هى جسده وهى ذرعه، وهو ما يكشف عن حس سخرية واضح بما يشئ بحالة الضياع والياس والاغتراب، وهو ما يتأكد فى السطر التالى فليس له من ثراث وثروة سوى حصاد التخلف الذى تركه الرحالة الماضون، ويعنى بهم

العرب والقرينة هي آثار الخيل وقصاع الثريد الذي حبرته الريح أي الثغولات التاريخية المعاصرة، وقد أشرت إلى علاقة الريح بالعاصفة ذات الدلالة المزدوجة الأبعاد، فهي من ناحية ظاهرة طبيعية صحراوية مرتبطة بنموذج الحياة العربية، ومن ناحية أخرى تتناص مع الحدث السياسي والعسكري الأخطر المتمثل في حرب الخليج الثانية المسماة "بعاصفة الصحراء" إن مفهوم التوحيد والغربة، إذن، ناتج عن هزيمة مزدوجة، فهو في الأولى مهزوم بفعل حضارة قومة البائدة وتراثهم ونموذج حياتهم الذي قد تحجر وأصبح طاردا وظالما لابنائهم، خاصة الشرفاء منهم، والثانية هزيمة بفعل الغازي الأجنبي الذي اقتسم الباقي من جسده ووطنه، فنجدته يقول مرة أخرى: "ووحدي ليس لي درع ولا مجد سوى عرى الوليمة" ص ٣٩

خاصة وأنه آخر الذين يمكنهم أن يتوبوا عن هذا الوطن: "وأنا آخر حراس الرباطات على باب النشيد" والنشيد هنا

يمكن أن يكون الكرامة والإباء، أي مجمع القيم الأصلية الأخذة في الانهيار، وهو هنا يستعير أو يحيل إلى فترة تاريخية متاخرة من وجود العرب في الأندلس عندما قامت دولة المرابطين لاحظ تجانس التسمية مع حراس الرباطات لتزود عن الجزء الجنوبي منها أمام الزحف المتواصل. وهو هنا يتوحد مع هؤلاء الأبطال التاريخيين حسبما عرف عنهم، بيد أن من ناحية أخرى يتوحد مع هؤلاء الأبطال التاريخيين حسبما عرف عنهم، بيد أن من ناحية أخرى يتوحد أو ينبئ بهذه الاستعارة بالمصير الأليم القادم، الذي لن يخرج عن مصير المرابطين والأندلسيين فيها. ولذلك تحديدا صار عليه أن يلاقي المصير المحتوم: التعذيب والנקال والذبح، ومن ثم تأخذ القصيدة بدءا من جزئها الخامس منحي آخر هو يسرد أشكال التعذيب التي تقوم في مجملها على نسج المشهد الرمزي في خيال استبدادي استعاري، يتيح فرصة اتساق الجو التراتي أو تلازم دلالات عناصره.

فنجد بدلا من الحبس والاعتقال صورة تحمل خليطا من مؤامرات القصور المعروفة تاريخيا وطقوس أكل لحوم البشر عند الشعوب البدائية: شذوا إلى أعمة القصر وثاقى ثم دار الطقوس من حولي، فهم أقنعة تسقط ص ٤١

فالقصر هنا هو السجن والطقس هو الوليمة التي أشار إليها قبل ذلك مرات، غير أن عملية الاغتيال هنا لم تتم على نحوها المادي الذي يمكن أن يستكملة خيال القارئ، فهو اغتيال وحشي بطيء يقوم على التمثيل بالضحية ولعلنا نلاحظ التناقض البادئ بين القصر كعنصر سيمبولوجي دال على المدنية والحضارة وبين الطقوس كسلوك بدائي وحشي، لذلك فهم منبثون مزيفون بدليل سقوط الأقنعة وهو ما يجعل الصورة تنسحق، فهم لا يمتثلون إلى حضارة العصر بآلية صلة، وما هذا المظهر إلا قشرة خارجية سرعان ما تنكشف عند أول مناسبة، حيث صباو العسل على جسده وأعضائه قاخذت حشرات الأرض تنهشه:

فتسبلعنهم جمشرات
الأرض ينبج وإن من
نمل مرعول بالبحر قبيلا
ققبيلان، وبالتالي
الغطول، يظفرون النحل،
جرذان، وطيول لأخي
أبناء عيلوية للبهوم، بوء،
عمى حيان، بالهواظ
أخرجت أنفاسها الأرض
فهل من صرخة يشجع ١١
أبصرت للعظام
تتعرض من كفتون اللحم،
تتبدن، قليل لا تخرجوا
يد الشمس في بؤسها
عاجية، أفنهن أن خام من
رخام صا، عملية
، ونلاحظ بؤسها القائمة
يمكن أن تتشبه قبيلا
وموازيها لوسا، والتعذيب
الحديثة، الإيض أنها
متماهية في صرخاتها مع
عالم الخوف، الذي وقع
الشاعر في الشهاد -
الشهيد الضعيف، فإذا
دققنا النظر، فإنه هذا
الهوام الذي ينتوي ينهش
جسد البشائر، فيجده
جميعا من نهش الأماك
المهجورة، التي لا يسكنها
أحد، وهذه هي مقولة
"الصور الهلالية" أوضح
صورة ممكنة للجحيم
يصبح القصص، هذا الأعمدة
التي شيد عليها الشاعر
ليس إلا بقايا عريية، وإن
كانت تبدو غير ذلك من
الخارج، لكنها أقلمت قبل
قليل، سنلاحظ أيضا

العلاقة الواضحة بين
قائمة الهوام - وموازيها
دلالية مع مشهد السوق
الذي يضم قائمة مماثلة
وإن كانت لبقايا تراث من
الوحشية والبؤس
والخراب سبق إيرادها،
وهو ما يجعل القصيدة
قائمة على ركنين
واضحين يطرحان بنيتها
الدلالية التي تؤرخ لفهوم
الخراب وتجنر معناه على
أوضح ما يكون بحيث
يصبح التفصيل في
مشهد العذاب التي
تطرحها القصيدة يأتي
أيضا متكافئا بنويا مع
تفعيل مشاهد الخراب
السابقة وهو ما يلخصه
قضية الشاعر ويبرز
عناصره الدلالية بقوة لا
يمكن تجاهلها.
إن الشاهد السابق
يتحول الآن إلى شهيد،
ولكن هل فقد بذلك قدرته
على الإفصاح والإبانة
والإدانة؟ إن ما لاقاه لم
يبق له سوى جلده الذي
يؤرخ لكل ما حدث، إنه
حافظ الذكرى وموثق
الأحداث، خاصة أن هذا
الجلد هو الذي تلقى عليه
كل صنوف العذاب:
"هل سوى جلد الذبيحة
بعد أن ينصرف الجزار
- زقا وخرائط
للسماوات والأرض"
ص ٤٤

نلاحظ أن ما تم إنفا
هو عملية نبج وإن من
قاموا بهذا الفعل ليسوا
سوى جزائرين، وبالتالي
فانساق الصورة يفرض
أن يكون الجلد دالا على
ما حدث للذبيحة فهو
بذلك، رق أو دعاء للحفظ
الذي لا يمكن أن يذهب
دلاليا إلا إلى حفظ التاريخ
والأحداث، وهو كذلك دليل
لكل ما حدث يمكنه أن
يسع تاريخ السماوات
والأرض أو تاريخ فترة
هامة من وجود الإنسان،
وسنلاحظ أن عملية
تعذيب الشاعر بواسطة
هذه الحشرات تشبه
عملية النشور - يوم
القيامة - أخرجت الأرض
أنفاسها.. فهل من صرخة
تسمع "ويقول ذلك في
قصيدة "نوبة رجوع"
(لاحظ دلالة العنوان):
والريح تصفر في بوالي
العظم نفخ الصور
ص ٨٠، وهو ما يوحي بأن
العالم قد انتهى، أو على
الأقل العالم العربي، ومن
ثم يصبح جلد الذبيحة -
الشهيد - هو الوحيد
الذي يمكن أن يكون دليلا
على ما حدث، والشاهد
بذلك يكتمل دوره حتى في
حالة نبجه، أو بالأحرى،
بهذا النبح:
"إن فلنكتمل بعد تمام
النبج

لا أوسع من جلد
الذبيحة
لأولا أبلغ من صمت
الذبيح ص ٤٥
الذبح يؤدي هنا إلى
اكتمال الرسالة، ومن ثم
قدرتها على الوصول،
وهو ما يتأكد أن جلد
الذبيحة يتسع لكل ما
حدث وإذا كان الجلد
صامتا فإن هذا الصمت
أبلغ من كل كلام، خاصة
إذا كان صمت الذبيح، إن
استخدام "لا الأولى"
وتأكيدا بالثانية في "لا"
ولا أبلغ من صمت الذبيح
يوحي بمدى ثقة الشاعر
في أن التاريخ لن يهيل
التراب على ما حدث.
هكذا تكتمل ملامح
مشهد الإستشهاد، ذلك
الذي يركز على بنية
مركزية تقوم على عناصر
ثلاثة: رفض واقع الخراب
- التوحيد والاعتراب -
التعذيب والذبح، وقد
نلاحظ أن العنصر الأخير
متم للثاني وكلاهما ناتج
عن الأول، بيد أن الثاني
يحتوي على خصوصية
كون الشاعر يقوم بدور
الشاهد الذي يسجل
ويكشف ويعري ومن ثم
يصبح مرحلة قائمة
بذاتها، وهي التي تؤدي
إلى العنصر الثالث
التعذيب والذبح من أجل
الاسكات، غير أن ذلك

يفشل بأن يصبح جلد
الذبيحة الصامت ذاته
قادرا على التوثيق
والإدانة بقاعلية غير
منظورة.
إن الروح السريية
الباقية في هذا المشهد
والناتجة عن استخدام
الأفعال المضارعة
والماضية بكثرة ملحوظة
لا يبررها إلا عناية الشاعر
في إبراز مراحل التحول
التي انتابت الواقع
المعاش وانتابته هو على
وجه الخصوص، وهو ما
يؤكد من ناحية توحدا،
بينه كذات مفردة وباقي
عناصر الواقع العربي
الراهن، وإن كان ما حدث
له إنما هو نتيجة لما
احتواه هذا الواقع من
عناصر هزيمة برزت في
المفهوم المركزي البني
بين على أساسه هذا
الديوان بأكمله ألا وهو
مفهوم "الخراب". إن هذه
الروح السريية تطرح
إلى جانب سهولة بادية،
ميزت هذا المشهد عن
المشهد السابق الذي
تحدثت عنه، من حيث أن
الصورة قد قامت على
تكرار موتيفة رئيسية
واللعب على تنويعاتها
وتوظيفاتها المختلفة، مثل
موتيفة العري والوليمة
في قصيدة "أكمل ذبيحا"،
وموتيفة "الدرع" في

قصيدة "درعية مديح"
وعبارة الدم والرماد في
قصيدة "توبة رجوع"
والنمل في قصيدة
"فاصلة إيقاعات النمل"
إضافة إلى البنية
السيمترية القائمة على
التوازي والتضامن بين
عناصر القصيدة
وابنيتها الصورية
المختلفة.
هكذا تكتمل بنية هذا
الديوان الجميل الصعب
في محالته رسم مشهد
"الخراب" عبر مفهومي
الشهادة والاستشهاد،
متسلحا بمذخور هائل
من التمكن اللغوي إلمام
شاسع وعميق بالثقافة
العربية والإنسانية،
وبتقنية شعرية متفردة،
قامت على استخدام
جماليات البلاغة العربية
القديمة من طباق وجناس
وتضاد، وتشبيه
واستعارة، جنباً إلى
جنب، مع جماليات الشعر
الحديث القائمة على
الرؤية والصورة الكلية
بمكوناتها المتوازنة
والمتقاطعة مع وعي
باستخدام الحقل
الدلالي للكلمات وبالقيم
الإشارية (السيمولوجية)
للعناصر، وإن أخذت عليه
صعوبة التركيب الناتج
عن تجريد العلاقات بين
مفردات الصورة.

عفيفي:

بين وقائع التعذيب الفيزيقي وتجليات النص التخيلي

المدام

رؤية موضوعية لحقائق الواقع والإنسان والتاريخ، إن للسلطة أيضاً معارفها وعلومها، سوى أنها معارف وعلوم، تقوم على التكريس للحقيقة الواحدة، عبر إرسالها لمعايير الصواب والخطأ، الحلال والحرام، المشروع وغير المشروع، وهكذا..

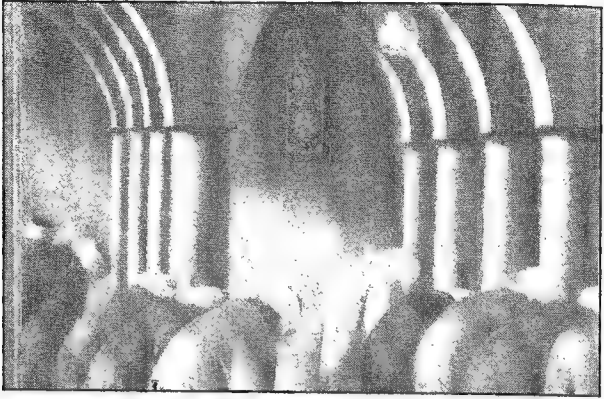
وتغدو للسلطة من ثم، مؤسساتها، وهيئاتها، وأشكالها، وطقوسها، التي يعد الخروج عليها، جريمة يعاقب عليها بالسجن، أو الحجر، أو التوقيف، أو النفي، أو الإرغام، أو المصادرة (لوركا)، الحلاج، ابن رشد، ابن عربي، سقراط، بشار المهدي، جاليليو، كوبرنيكوس، أبو نواس، وهكذا..

صراع بين القوى التي تمتلك الوعي بالتغيير، والقوى الظلامية الكليسة المتبادلة.. والجسد في كل

إن الأنا المبدعة، الراضية الانضواء تحت مقولات الآخر السلطوي، الأنا النقدية الواعية، العلمية بحقائق التاريخ والواقع والمجتمع، الكاشفة عن حقيقة الهوية الزائفة التي ينهض عليها وجود الآخر السلطوي، تضادية بطبيعتها، وكثيراً ما توقعها مواقفها، في تناقض مع السلطة القائمة، وما ينضوي تحتها من مؤسسات وهيئات ثانوية أو تابعة، تروج لأشكال الوعي الثبوتي، الذي تقوم عليه رؤية الآخر وتطبعه.

تبطن هذه الرؤيا نص عفيفي وقطره معا. إن المواجهة بين الأنا المبدعة، والسلطة القمعية، قديمة منذ الأزل. وغالباً ما يتخذ الصراع بينهما، اشكالا وصورا متعددة. إن السلطة بطبيعتها عدوة للعلم والمعرفة (خاصة إذا كانت هذه المعرفة، مؤسسة على

الله يعلم أني لأحكمو ولا ألوكممو لا تحبونى. لو تشربون دمي لم يرو شاركم ولا دماء كموجعا تروينى "ذوالإصبع العدواني" يؤسس هذا المقتبس من "ذوالإصبع"، علاقة الأنا بالآخر (الجماعة في حالة "ذوالإصبع"، والسلطة السياسية والأمنية في حالة عفيفي) وهي علاقة تقوم على النفي المتبادل بين الطرفين النقيضين، إذ لا يكاد ينهض وجود أحدهما، حتى يغدو نفي الآخر وعدمه، ضرورة أنطولوجية، يقتضيها هذا الوجود ويبحثهما في أن معا. إنها علاقة يحدوها الدم، وتطرها الضغينة والبغضاء والألم.



اللوحة للفنان محمود سعيد

والسكون والجمود
والخلاف، ويرى روج لها.
سوى أن عفيفي لا
ينبرى هنا، ليقدّم لنا
محاكاة تمثيلية، يبدأ
فيه بسرد الوقائع
الفيزيائية التي جرت على
جسده في محرقة
لاطوغلي على الأغلب، ثم
ليمان طره، لنزع
الاعترافات وأخذ
الضمانات، وإرغامه على
الدخول ضمن مقولة
السلطة والعمل ضمن
اهدافها، طبقاً،
لتسلسلها الزمني، وفي
إهاب من الأمكنة الواقعية
التي جرى فيها المشهد،

إن وقائع التعذيب التي
جرت على جسد عفيفي،
من ثمة، لم يكن المقصود
بها، هو الجسد ذاته، تلك
أن تهمة عفيفي تكمن
أساساً في خطورة أفكاره
، بوصفه ، شاعراً يملك
الحلم بالتغيير ويحرض
عليه، وكذا، عنبر
خروقاته الجمالية المبدعة
، التي تجلوها خصوصه
الشعرية، المخالفة
للخطاب الشعري السائد
المرضى عنه من قبل
المؤسسة، ذلك الخطاب
الذي يكرس ضمن ما
يكرس، لقيم الثبات،

هذه الأحوال، مناط النفي
، والتعذيب، والإهانة،
والآلم، والتسقيفة،
الجسد، موطن الحواس
الخمس، نافذة الذات على
الأخر، مكن الخريزة
الخلقية، والوعي الذي
تنعكس عليه حقائق
الوجود بشئى صورها .
إن التأثير على الجسد
بالنفي، أو الإيذاء، أو
التصفية، يهدف بالآخر
إلى إسكات الوعي، أو
اختراقه، أو احتوائه،
وعادة تشكيلة وصياغة
، طبقاً لإرادة الآخر
المستبد، ووفقاً لرؤيته
ومشيتته.

منذ واقعة القبض عليه ، ثم ترحيله ، وإيداعه ليمان طره ، وإطلاق سراحه بعد تلك ، تحت ضغط الرأي العام الثقافي فيما يبدو ، مستعرضا وقائع التعذيب ، واحدة واحدة ، كما جرت في الزمان والمكان ، مستبطننا ، مشاعره بهذا الحدث ، كما يمكن أن يفعل شاعر تقليدي ، وإنما ، يتم تفكيرك هذا الحدث ، وتشتيته ، وإعادة بنائه وصياغته ، طبقا لرؤيا داخلية حميمة ، تخص الذات المعانية وحدها ، التي تعيد تنظيم عناصر الحدث الواقعي ، ووضعها داخل شبكة جديدة من العلاقات ، تفقد فيها هذه العناصر ، سماتها الأولى المميزة ، بأبعادها الفيزيائية المتعارف عليها ، لكي يتم خلقها ، وإعادة تشكيلها وإبداعها ، طبقا لكيديات مغايرة ، تنتمي إلى عالم التخيل وحده الذي ينتمي إليه النص الشعري ، ولكي ، تكتسب بالآخر ، عبر هذه الفعليات ، وجودا حرا آخر موازيا للوجود الأول الذي قام بتوليدها: وجودا ، ذاتيا مستقلا ، ودينامية أخرى مخالفة ، تتألب بالضرورة إن لم تقطع مع ، الرؤية

البصرية والحسية الملموسة ، كما نالها في عالم الخبرة الاعتيادية الاعيانية . إنه ، يتم تحويلها ، عبر البات الشعر ، وتقنياته الفارقة ، إلى دوال موضوعية ، تفقد صلتها بالرحم الأصلي الذي نبتت فيه واحتضنها ، تفقد الأنا من خلال خصوصيتها الفيزيائية والنفسية (عقلي مطر في هذه الحالة) لكي تغدو أنا أخرى تخيلية ، تنتمي إلى عالم الخلق والإبداع وحده (أو كما يقول بارت : أنا من ورق) . تفقد الأماكن خصوصيتها المألوفة . والأزمة مرجعها الواقعي ، لكي تتماكن الأماكن ، وتتمازن اللحظات ، عبر سيروية الوعي الخلاق ، الذي يقوم بتوحيد الأمكنة ، واللحظات الزمنية الشتيبة المبعثرة ، تبعا لرؤية شعورية محددة ، وتغدو الذات ، بؤرة ومحرقا ، شبكة ، تتجمع حولها هذه التثرات وتجتمع .

يفقد المكان حدوده المعروفة ، والزمان أبعاده المألوفة ، والبشر

خصائصهم المتعارف عليها ، وتختلط اللحظات ، والإشارات ، والأبعاد ، والموضوعات ، تفقد مدلولاتها الأولية ، لكي تغدو دوالا لمدلولات أخرى ثانوية ، أو ثانية ، حافة وموحية ، وتستدعي الأنا عبر هذه التجربية ، أشباهها ونقائضها الذين يتم استحضارهم من الزمان ، ويتم محو المسافات التي تفصل عادة بين الأمكنة ، لكي يفتح النص عبر هذه الدينامية ، على التجربة الإنسانية بكل رحابتها وشمولها ، حيث يتم مفاهاة الأنا الشعرية ، بأنوات أخرى مناظرة ، والأحوال إلى انماط أخرى من السلطة ، لا تنتمي إلى عالم الخبرة الوجودية الراهنة ، وإن إتحدت معها على صعيد الجوهر ، والفنانون الواحد المائل خلف ظواهرها المتكثرة ، وهكذا ، يتم استدعاء سقراط ، وابن رشد ، والنفري ، وأورفيوس ، وأورويكي ووزقاء النمامة والسمنبل من ناحية ، وأفلاطون ، وفلاسفة الثقافات ، والممارسات المملوكية أو التركية ، أو الهلينية من ناحية أخرى ، وانتزاعهم من سياقاتهم الاجتماعية

والثقافية والتاريخية ،
ووضعهم فى سياق زمنى
جديد ، ينتمى إلى عالم
النص وحده ، وعالم
الخبرة الشعورية للذات
الراصدة ، والتي يغدو
الزمن على أساسها
لحظة واحدة بعينها .
وهكذا تختلط الأزمنة ،
وتستمر داخل الأمكنة :
مصر واثينا والبلقان ،
والأناضول ، زنزانة
عفيفى وسجن سقراط ،
أجهزة القمع الراهنة
بأجهزة القمع المملوكية
أو العثمانية بوسائلها
الوحشية الشرسة
المتخلفة ، وتمتزج عناصر
التخيل بعناصر
مستجلبة من الواقع ،
عسكر الأمس وعسكر
اليوم ، وهكذا .

كيف هناك :
ينتحل الوطن فتيته
الطالعين من
عكارة البلهارسيا
وصمم الأمية
وحيدانية الجوع ورهبة
العبيد وطاعة
الإماء وجسبروت
الوحش . ثم ينتقى :
أجساد قتلت من صخرة
واحدة على
قالب وحيد فلا استثناء

فى شئ

وجوه مسفوعة بصفرة
الشمس المعتلة
وغيار الأحنبة
عيون تختلط فيها حمرة
بصفرة
بواووق السبن المتخثر ،
ولا يشبهها شئ إلا
عيون الكلاب الميتة فى
مجرور النهر
ومستنقعات النتن
الدهرى .

هكذا ، تفرس المفارقة
ذاتها على وعينا ،
والأبيات ثقتامى حتى الآن
على محور كئيب تمثلى
- تقريبا - حيث نستطيع
أن نتعرف على عناصر
الصورة فى الواقع
الطبيعى (يكفى أن ننظر
إلى بعض الوجوه
المسفوعة لبعض جنود
الأمن المركزى - أدوات
السلطة العصريين -
الطالعين من عكارة
البلهارسيا وحيوانية
الجوع ورهبة العبيد ،
لكى نغدوا أكثر إدراكا
بالمطابقة) والصور التي
يحتشد بها المشهد ،
حسية تمثيلية ، يراد بها
إيضاح الحقيقة وبيانها ،
شأنها ، شأن الصور
التقليدية المعتادة ، التي
تقابلنا فى الشعر القديم
(عيون الكلاب الميتة
مجرور النهر ،

مستنقعات النتن ، راووق
البن ، جيروت الوحش ،
صفرة الشمس المعتلة ،
وهكذا...) .

سوى أن المشهد ،
الواقعى تقريبا حتى الآن
، بمفرداته التمثيلية التي
يمكن التعرف عليها فى
عالم الخبرة الحياتية
المباشرة . يرتفع فجأة من
هذا المحور الكئيب ، لى
ينفتح على بعد كئيب
أسطورى حين يتم
استدعاء خنوم (الإله
الخالق للحياة والكائنات
الحية - كما تقول
الأسطورة المصرية
الفرعونية القديمة -
حارس منابع النيل عند
فيله . الخراف الذى يشكل
على دوابه البيضضة التي
خرجت منها الحياة
جميعها) . هكذا ، يتم فتح
النص على بعد أسطورى ،
ما نحا هذه الأبيات
الواقعية ، دلالة كونية
مطلقة :

كان خنوم كان يدخرها
فى
فواخير الألفية
حرسا سرمديا لفراعة
كل الدهور
ونسوى خنوم لا الهة
هناك
الأخر الوسيط ، الطالع
من عكارة البلهارسيا ،
وصمم الأمية ، المصنوع

الأبدى ، يتخذ بعدا
أسطوريا مطلقا ، يرده
إلى سيروية الخلق الأولى
، والممارسات القمعية
المتبادلة ، مؤكدا على
استمرارية القمع ،
واتصال أدواته . كاشفاً
الوقت ذاته عن البيئة
السلطة الأبديّة ، في
اختيار الوسطاء من بين
المطحونين ، والمسحوقين
، بحيث تغدو أساليب
السلطة وتقنياتها في
تصفية الخصوم ومجابهة
أشكال الوعي النقدي ،
مطلقاً أبداً ، لا تبدل
قوانين الزمان أو المكان .
هكذا يفتح النص عبر
هذا البعد الأسطوري على
قدم الممارسة القمعية ،
ويضيف على التجربة
العادية المعاصرة ، وجهها
الأسطوري متنامياً هذه
المرة ، على بعد رمزي
، لكي يمد رؤيته ، ويضيف
على التجربة مطلقيتها
وشمولها ، ويعدها
الكوافي معاً .

غير أن صورة الآخر
الخنومى ، الخانع
المصنوع ، الدور والأداة ،
المصاغ على نفس المقاس ،
المشدود على ذات القالب ،
الفاقد لفرديته
الأنطولوجية كإنسان ،

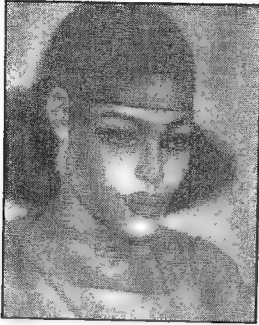
الهيكل المجرد ، لا يتجلى
فقط ، في دور الوسطاء
الطالعين من عكارة
البهارسيا وضمم الجوع
، أبناء الشعب المسحوقين
- وإنما يكشف أيضاً
طبقاً لقانون التراتب
داخل السلطة القامعة ،
في قيادة الحرس ،
وأعوانهم من النخاسين ،
الطواشى ، القضاة
المخبرين ،
السادة الخصيان ،
أعيان التسول
حليجات المنبريات
الزواني ،
البنزوميط المدعى ..

هكذا شاعت إرادة خنوم
الواحد) . هنا ، يختفى
المشهد بعناصره
التجريبية الحسية
المعانية ، لكي يفتح على
عصور بكاملها من الخلق
، وأنماط بحالها من
البشر والمخلوقات ،
وحيث يشار إلى قائد
الحرس بـ "الباشا" ، وهو
لقب متصل حتى الآن ؛
هذا الباشا العثماني ،
في رطانتته التركبية
الأجنبية ، للتأكيد على
الصفة الأساسية لهذا
الجيش الهمجى
الوحشى المهجن ،
وطبيعته الأجنبية عدا
أولئك المستخدمين
الطالعين من البهارسيا ،

المتحدين بطين الأرض ،
وقوقعها الفتاك المستوطن
مياها . هنالك استبدال
للعسكر العاديين
والمخبرين السريين كما
نالهم بمعاطفهم الكاكية ،
وجاليليينهم البلدية
المعروفة ، وعصيتهم
الخيرزان ، حيث يتم
الامتداد في الماضي ،
وربطة باللمحة الراهنة ،
وموجوداته الحاضرة ،
واستدعاء الممارسات
الوحشية للأجنى
المقايض على الوطن ،
المجلوب عبر قانون
النخاسة ، وآليات التبادل
والسوق - عملاء القوى
الأجنبية ، حلفاء العدو في
كل زمان .

الباشا في رطانتته
التركية والأجنبية يضحك
ويغفر ، ويكرّر الشيشة
على أزيكته الوثيرة ، في
تميلة غبية ، وهرج أصفر
خامل ، عدى ، مميت ..

يفقد المخبرون من ثمة
هويتهم العصرية
المتعارفة ، وسماتهم
الفيزيائية المحددة ، حيث
يتم استبدالهم ، عبر
قانون الترابط وحده ،
بافلاطون ، وفلاسفة
التهاقت ، أى أن الإحالة
تتم على صعيد الفكر
التاملى الغيبى المتعالى ،



اللوحة للفنان محمود سعيد

الذى يرد العالم المحسوس إلى مثل مجبرة ، يتبدى خلالها هذا العالم ، بقوانينه الوضعية المحسوسة ، شبحاً وهيكل حيث الوجود الحقيقى ، لعالم فوق البشر ، عالم من الأفكار المجردة ، يحتقر البدن ، وينظر إليه بوصفه وصمة وعروضا ، وللدنيا ، بوصفها معبرا - ليس إلا - لحياة أخرى لا تدركها الحواس العابية (هذا فكر السلطة وفلسفتها معا) وتبدو المقابلة بين هذا الفكر التاملى المحرد والفكر الذى يؤمن بإمكانية نفاذ العقل إلى الحقيقة الكامنة فى الموجودات الأرضية ، وقدرية الإنسان على المعرفة (ابن رشد) وإمكانياته فى فك الأحاجى والأغاز ، فكر الحب وثوحد الموجودات (أورفيوس الذى لقى حنقه لقاء نظرة من أوربيكى التى أراد أن يخلصها من الجحيم السفلى) وسقراط الذى أثر على نفسه أن يموت مختاراً بسم الشبكران ودفاعاً عن الحق ، سقراط الذى علمنا قيمة الشك ، والاستشهاد فى سبيل ما نعتقد أنه صواب ، والنظر إلى

وفلسفة التهاقت التى تستبدل الوجود الحى بأنية صورية مجرة ، لا وجود لها إلا فى الذهن ، يمكن أن تتطابق قضايها مع مقدمتها دون أن تكون قادرة على الإنطباق على عالم الحس والمشاهدة الطبيعى . وتغدو محاكمة الذات المعبأينة (فى وجودها الشعري) من ثمة محاكمة للمعرفة التى تعدد بقيمة الحدس الملهم وشهادة الحواس وقدرية الإنسان على الفعل والمعرفة.

إن الذات الراصدة (التي خلفت وراءها محدداتها الفيزيكية ، واطرحتها

الحقيقة فى دواخلنا ، وزرقاء اليمامة ذات البصر الحديد ، والرؤية النافذة ، المستمرة ، المستنشقة المتنبئة . هكذا ، يترك النص العادى ويخلق بالتجربة إلى اتفاق العمومية ، متجاوزاً حدود الواقعة فى إطارها الزمنى والمكانى المألوف ، مستدعياً ، مخزوناً كامناً فى الخبرة الجمعية ، ولكى يمتد التعارض بين مبدئين للوجود: مبدا يحتفى بالحياة فى حسيته العابية ، والإيمان بقدرية الإنسان وبالحس الملهم الذى كان يتسم به الصوفيون وأصحاب البصائر النافذة ، المختزقة الحجب ،

جانبا ، تتخذ بعداً آخر ،
يحولها عن ملاساتها
التاريخية ويمنحها بعداً
متسامياً مطلقاً ، يوحد
في معاناتها بابن رشد
، والسمندل ، وأروفيوس
المغنى (الذى كانت تطرب
لغناؤه الأشجار
والوحوش) وسقراط
الشهيد ، لى تضىفى
الشمول على هذه الذات
وتمنحها صفة مجاوزة
تنقلها إلى حدود المطلق
اللانهاى ، موحدة ، على
صعيد تزامنى سينكرونى
، بين اللحظات المتشابهة
على صعيد الخبرة
الإنسانية كلها .

مؤكد على وحدة
التجربة الإنسانية ،
ومعاني الشهادة ، والموت ،
ولقيم الحب ، والحق ،
والحرية ، والعدل فى
مواجهة قوى التخلف ،
والعدوان والقهر .

إلا أن هذا المزج المبدع
بين العناصر المتباعدة
زمنياً ومكانياً داخل
النص ، تطال أيضاً
عناصر اللغة ، والصورة ،
وخصائص الوعى .

إن الوعى الراصد ، على
خلاف الوعى التقليدى
الواحدى ، ينقسم فى
حقيقة الأمر إلى وعين:
وعى خارجى يرصد ما

يجرى بالخارج على
صعيد الحدث ، ووعى
آخر يعلق على هذا
الخارج ويجلوه برؤيا
استبصارية خارقة ونافذة
، تكشف عن كوامنها
(وكانما يعارض هذا
الوعى المزيج المنقسم،
الوعى الخنومى الإلهى
فى وأصديته القاهرة،
وصوته العالى المسموع
سوى خنوم لا الهة
هناك) . جسد الوعى
المنقسم ، يعارضه وعى
ظاهرى حبرى يسم
الخنومية والخنوميين
(بلا داخل تقريباً . هكذا
يجلوه النص من
الخارج فقط) تلك الأجساد
المتشابهة التى قدت من
حجر (من صخرة واحدة ،
فلا استثناء فى شئ) ١ .

يقوم الوعى الراصد ،
بسرديات الوقائع الخارجية
وتسجيلها ، كما تجرى
فى النص ، ويعلق الوعى
الداخلى على هذه
التجربة البصرية المتبعية
للوعى من الخارج:
... أنر إلى الجدران
وجهك.. لأكلام
ولا تلتفت..

(لا كلام سوى دوى
الإرث من ليل القراءة
فى دم التعذيب والهول
المؤبد فى بلادك
والخنوميين فى منفى

التواريخ التى
أبقت دم القتلى يبيد
ويستعاد.
هل كل مجدك يا خنوم
هذى الدمى الفخار
تذروها الهشاشة
فى رياح السجى
والتعذيب من جيلجيل
حشداً بكسر بعضه
بعضاً فلا يبقى
سوى دمن الوجوه
ورهزة الغوغاء والأم
(الظلول) ١١

وعى "ساخر" نافذ ، لمّاح
، يرصد التناقض ، ويرد
التجربة الجزئية إلى
كليتها . ها نحن نرصد
التعارض بين الهيمنة
الخارجية المبتدلة للقتلة
والقامعيين ، والرؤية
الداخلية المستبصرة
لأصحاب الرؤى المطاردين،
التي ترى زوال الهيمنة ،
والاستهزاء بهذا المجد
الخنومى (الزائل لا
محال) والمبنى على
انتصار أجوف ، وخلافت
تم صنعها من الفخار:
هشة وزائلة هى أيضاً.
هذه الهيمنة الخارجية
التي ترى الحياة فى
نقيضها العدمى ، وتقيم
صرح مملكتها على قضاء
من اللاشئ والخواء.
فى الركن كان العنكبوت
من مغزل الداب المجنح
بالغرائز

وانتظار الصيدبيني ثم يهدم (هذه كانت حدود العبقريّة في المكان.. سجن وجلايون ، ادوار الخنوميين ما بين الهزائم والخراب . في الأرض من انقضى غوايات القناصل وابتاع السيف حتى الموت في ختل الكلام).

في الوعي الداخلي (الحر) يتم تعرية هذا الواقع المزري وكشف ما ينطوي عليه من خواء وعدم رؤية معايية للخلق والإبداع والإنسان. ويكتسب الوعي الداخلي الصامت بمسحة نبوية ترى بذور الانهيار اللامرئية في مركب السلطة المستندة في خطابها وممارساتها جميعا على فلسفات التهافت ، وشبهية الوجود الإنساني.

ليل ، وكساس من دم الموتى ترب به البلاد رفاتها ، ورخام عرافين ينشر من جعارين الكتابة جيشه السحري فالطين المقدس فوق نار من تعاويذ الرقي يغلى وينضج لحمه

الدهري جارجة فجارحه فيصطف الخنوميون هل يدري الخليفة أن هذا الحشد مخفق وان السيف مرثين : معه زمنا ، وازمنة عليه!! وعى يقرأ التاريخ ، وتمتد رؤيته البصرية خلف الظاهر والمرئي ، لكي يرى الوجود في جوهره الكامن خلف مظاهره المتكررة ، ويرصد تناقضاته الداخلية معا: معا: الزائل والدائم ، العرض والجوهرى ، النسبي والمطلق ، وهكذا.. (فهل يدري الخليفة أن هذا النصر أول نبذة!! ضربت كلاب الصيد فانتظر المواسم..)

نبوة بانتهاء السلطة وزوال مجدها المؤسس على الضديعة والموت ، وفلاشي الأنظمة القائمة وما ينضوى تحتها من ملحقات ، ومؤسسات وابنية تابعة).

إن هذه التعارضات بين الداخل والخارج ، التمثيلي (النثري) ، والاستعارى (الشعري) الواقعي والأسطوري ، النسبي والمطلق ، المألوف

والخارق ، هي التي تصنع نسج المشهد الشعري وتؤسس رؤيته.

فيذا كان الشاعر من ذوى الرؤى ، وأصحاب القضايا ، وإذا كانت المرحلة التي يكتب فيها ، تمس واقعة حياتية بعينها ، شخصية في مظهرها ، عامة في مضمونها (الصراع بين المعرفة/ السلطة) هذا الإبداع من أجل الإبداع ، ترفا زائدا لا لزوم له ، والخلق الخالص ، فائضا بلا معنى ، خاصة ، إذا كان الشاعر يريد أن يستحث القارئ عبر معاناته ، ويفتح عينه على موقعهما في فضاء النص (على عكس كتابات عفيفي السابقة التي كان يهيمن فيها الدال بصفة لافقة ، ويتوارى فيها المدلول أو يكاد ، مما حدا بأغلب قرائه ، بل ونقاده إلى الشكوى من غموضه ، وصعوبة فهمه أو تناوله) . ولا نقول بتوازي الدال تماما ، وإنما بالتعادل داخل المنظومة الواحدة ، بين قطبي العملية الإبداعية ، الدال ، والمدلول إن الشاعر يتغيا التأثير

على المتلقى عبر فاعليات الشعر ودواله المميزة ، ويتجه بالإدانة إلى وضعية بعينها ، معادة السلطة لطبقية الإنتاج نسبا في دول العالم الثالث المتخلفة بالذات ، ومعاداتها لها ، إن بروز دور الرسالة ، يهدف بالأخير إلى الكشف عن أبنية هذه السلطة الزائفة ، بما تشتمل عليه من تنظيمات ومؤسسات قائمة ويهدف ضمن ما يهدف إلى كشف إيدولوجيا السلطة ، داخل الوعي الفردي للمتلقي ، واستبدال وعيه الزائف الذي عبثته السلطة بمقولاتها المضللة ، عن الواقع والتاريخ والإنسان ، بوعى آخر صحيح ، يمزق القناع عن وجه هذه السلطة المتخلفة عبر الكشف عن ممارساتها ، وفضح أساليبها وآلياتها . ومن هنا كانت الإهابة بالميراث المشترك للجماعة ، والبشرية جميعها .

إن النص ينفذ على مجتمعه بكل تأكيد ، والمجتمع هو البنية الكبرى المولدة . إنه يصينا إلى واقع بعينه ينشد تغييره واستبداله ، إلى وضعية لا يمكن قبولها . إنه استجابة

جمالية لظرف محدد بالذات . وواقعية فيزيقية بعينها (واقعة التعذيب التي جرت على جسد الشاعر محمد عفيفي مطر) وإجباره على القول والاعتراف ، ومن ثم الإنصياع لمقولات السلطة السائدة) ومن هنا ، لم تغب بعض عناصر النص الفيزيقي الواقعي ، عن النص التخيلي الإبداعي ، الذي جاء استجابة لها ، وتتجلى هذه العناصر في اللغة الواردة على لسان المحققين الذين تولوا استجواب عفيفي الشاعر والقناع معا :

- ما الأسماء الصريحة لرفاك الإرهابين ..

- وإلى آخر ما وجدناه من أوراقك من أسماء حركية ..

- سنعرف كيف تتعلق حين نواجهك باعترافاتهم صوتا وصورة ...

- اخلع ثيابك ..

- ادبر إلى الجدار وجهك لا كلام ولا تلفت ..

- طاطيء ولا تنظر وراءك واحتبس

انفاسك . وهي اقوال تجرى (إن لم تكن بالفعل) في مثل هذه الأحوال ، وتستطيع التعرف عليها بسهولة في واقعها التجريبي . إلا أن الشاعر ، ينسج حول هذه العناصر الواقعية : التمثيلية شبكة من العلاقات الرمزية . تضعها في سياق من التجارب الخارقة ، ترفعها من أهابها التمثيلي إلى إهاب أرحب ، حين تستقطب هذه الأقوال ، خبرات أخرى شتية ، ترتبط بالواقعة في عمومها ، إنها نقوس بالكامل في إطار من الأداء الرمزي ، الذي يرفعها من مجال الواقع المحاكائي ، ويدمجها في إطار أوسع ، يمنحها صفة العمومية والشمول .

وحين ووجهت بتقارير المخبر افلاطون . وجدت الات التهافت ومنهاج الأدلة . ونار الطقس المبدي ، المعبد ، وبشارة الإيذان بالوقت ، والملابس الداخلية لأوريد بكس ، وزمزمة السفاد في بوادي الجن ، وسمعت تسجيلا لصرخات الهلع

من زرقاء
اليمامة .. اعتقت بادق
التفاصيل...

هكذا يكشف الشاعر عن
حدود معرفته ، وهكذا يتم
اختراق العادي بالخارق
واللا مألوف (تقارير
المخبر/ أفلاطون -

الملايس الداخلية /

لأوريكي . صـ

الصرخات الصادرة من

زرقاء اليمامة والمسجلة

على الشريط المغنط يتم

ترهين الماضي، وخلطه

بعناصر تنتمي إلى

الواقع المعاصر وحده

(تسجيلات ، تقارير،

صوت وصورة) ربما

ليوهنا بواقعية الحدث

رغم غيابه.

هكذا، يبتدى الوطن

المتنقل أبناءه الطالعين

عن عكارة البلهارسيا

وصمم الأمية ، وحيوانية

الجوع.

هل كانت بلايك أم

جنونك

البلاد تتماهى مع

أوريكي، الحية الرائعة،

التي ضحى أرفيوس

(عفيفي) بحياته من أجل

نظرة واحدة: الهلاك في

الجب ، والحب في الهلاك

، وهكذا يستحيل الوطن

دمية ، ويتم تطويع أبناءه

الطالعين من عكارة

البلهارسيا ويتم مسخهم

، وتشويههم ،

واستئناسهم ، للعمل ضد

مصالحهم ورفاقهم

الطالعين شأنهم من عكارة

البلهارسيا ، أصحاب

الرؤى النافذة ، والبصائر

المستكشفة والضمائر

الحية المدافعة من حرية

الإنسان والبشر.

خنوم الطاغية.

(خالق الخلق ، الخراف

الإلهي الذي شكل فسوق

دولابه تلك البيضة التي

خرجت منها الكائنات

جميعا) . كيف تعامل

النص مع الأسطورة؟ وإي

تحول جرى عليها داخل

النص المطري؟

إن خنوم ، يكاد يكون

هو المستول الأول عن هذه

المهزلة : تناحر الكائنات ،

وشكايات المضطهدين ،

وواد المناهضين

والمعارضين ، والتراتبية

التي إصطنعها وفقا

لقوانين خلقه ، كان على

البشر منذ الأزل ، ألا

يعرفوا السعادة أبدا .

وكان على النفوس العارفة

، أن تعاني ، وتنفى ،

وتؤذي في أبدانها

وتضطهد : النفرى ، ابن

رشد ، بروميثيوس ،

أورفيوس، وهكذا .. لماذا

كان على هذه الخلائق

وحدها بون غيرها أن

تعاني وتنتهك؟ تلك

الخلائق التي تنبض

بحب البشر والتي

تتكشف لها الحقائق

وحدها وتتشوف

المستحيل، وتعاني

الوحدة والغربة والفلاكة

والوجع ؟ من المستول عن

هذه المهزلة؟

أجساد قلدت من صخرة

واحدة على

قالب وحيد فلا استثناء

في شيء

فمن يا ترى قدها وقدر

لها؟ خنوم الذي صاغ

الخلق على دولابه ، هو

المستول الأول عن هذه

المهزلة ، وهو الذي صاغ

خيوطها على مغزله ،

وسبواها على دولابه

الأبدى ، هكذا شاعت إرادة

خنوم الواحد (سلطة

أبدية فوقية تساوى في

شراستها وعنفها ،

شراسة السلطة الأرضية

وتعادلها (هل غدت هذه

السلطة الأخيرة بيلا عن

خنوم؟).

كان خنوم كان يدخرها

في

فواخيرها الأزلية

حرسا سرمديا لقراعة

كل الدهور

وسوى خنوم لا إلهة

هناك

بواحيته المنقرية ،

وعطشه الذى لا يريثوى للدم ، ووعيه المهيمن الوحيد ، خنوم ، الإله الواحد الذى لا يقبل الشركة ، ولا يؤمن بالتعدد ، أو التفرد أو الخلاف (وجه آخر من وجوه السلطة السياسية القمعية ، بل عين هذه السلطة وذاتها) السلطة السياسية (الدولة) التى حلت محل الإله ، واغتصبت اختصاصه ، بعد أن نحته جانباً.

والمسألة تدفعنا هكذا ، للسؤال عن الإنسان ، هل قدر له ، أن يعانى ، ويتحمل البطش والشر والعنت ، الشر متأصل فيه؟ تلك مشيئة خنوم ومجده معا ، أن يخلق ، ثم يعدم ، يبني ثم يهدم ، يبدع ثم ينقض ما أبدعه ؟ يا له من عبث !!

ها هو سؤال الملاحقة الفيزيائية والتعذيب الجسدى ، يدفعنا إلى التساؤل عن طبيعة السلطة ، وحقيقة الخلق (النص الفيزيقي يتحول إلى دال ميتافيزيقي) . هل المعاناة ضرورة وقدر؟ هل هكذا شاعت إرادة الإله؟ أن يخلق على نوابه ظالمين ومظلومين ، قامعين ومقموعين ، قتلة ومقتولين؟.

فإذا كان خنوم قد تحدد باعتباره دالا على الصانع المتسلط ، القامع المرجيء ، السليط العين يعبت فى طينته الأبدية مراوحاً بين الخلق والعدم ، الحياة والموت ، فمن يكون الخنوميون إذن؟.. نسل خنوم من القيادة والعسكريين؟ المتسلطون والقامعون والمقموعون الخلائق الشائهة ، والموجودات الضارية التى قدت من صخر؟

نفاية التاريخ والبشر؟ ليل القراءة فى دم التعذيب والهول المؤيد فى بلادك والخنوميين فى منفى التواريخ التى أبقت دم القتل يبيد ويستعاد...

هكذا يعلق الصوت الداخلى على فلسفة الخلق . إنهم:

... أوبئة وجوع بين وقد الرمل

فى آسيا وبين الثلج فى البلقان..

ياربى أمان...

(هل كل مجدك يا خنوم هذى الدمى الفخار

تذروها الهشاشة فى رياح السجن

والتعذيب من جيل للجيل)

هذا كل مجد خنوم ، كائنات من الفخار ، تذروها الهشاشة فى رياح السجن والتعذيب من جيل لجيل.

وينمى النص صورة الدم الذى يرتبط بصورة العنكبوت:

العنكبوت كأنه رول يدب إليمرأى الضان.

خيط من شعاع يقطعه إلينصفيين...

فبالأطراف تذبض بالدم القانى وتتركقش رقصتها الذبيحة فى سقوف الأرض.

وله (العنكبوت) هو الآخر شأنه شأن خنوم ، وجه كوني - خنوم يخلق الخلق على نوابه ، والعنكبوت ينسج خيوطه على نوله الأبدى.

هذا المخزل الكونى من نذر القيامة

أم هو العصف الذى تنحل فيه الروح

والرؤيا وتنحل البلاد.

عنكبوت خنومى ، دموى كوني ، مغرم بالبناء والهدم ، الخلق والعدم ،

- فى الركن كان العنكبوت

من مغزل الداب المجنح بالغرائز

وانتظار الصيد يبني ثم



اللوحة للفنان محمود سعيد

الذى تولده بنية النص،
يكن أساساً بين قيمتين
مصدرتين: الحياة،
وتقيضها العدمى: الموت.
، أما الآخر الخنومى،
السلطوى بالضرورة،
فيعمل بوصفه تقيضاً
عدمياً يعمل ضد قوى
الحياة، ويتبدى هذا
الوجه العدمى، ليس فقط
فى مجموعة العلاقات
التي تؤسس رؤيا النص،
ولمنا أيضاً فى بروز
الصور الدالة على التحلل

المشترك القار فى وعى
الجماعة بون تحويل يذكر
(الإحالة فى افلاطون وابن
رشد وزرقاء اليمامة
وأورفيوس والنفرى) ٢٠-
تفكيك الأسطورة وإعادة
خلقها وتركيبها
وتطويعها للنص
التخيلى، بالإضافة أو
التعديل أو الحذف
(خنوم).

إن التعارض الرئيسى

يهدم
الهة شائهة تهدم ما
بنته، وتهتك ما نسجته،
وتبدد خلقها، وفنروه
للمعانة والالم، هكذا
استحالت العناصر
الطبيعية الواقعية، عبر
فاعلية الإبداع، إلى
موجودات أخرى تكتسى
بملامح خصوصية، لا
يمكن العثور عليها، لا فى
الأسطورة وحدها (خنوم)
الذى اكتسى من خلال
الشعر وجوداً آخر ليس
فى عالم الأسطورة،
والعنكبوت الذى يتسم
بصفات لا تتطابق مع
صفات الموجود الطبيعى
بالضبط) لقد أحال النوعى
المعاین، طبقاً لخبرته
الذاتية، العناصر
الطبيعية وحولها بعيداً
عن بعدها التمثيلى.
محطماً لغة الإشارة
والإصطلاح. لكى يكتسى
التخيل، وجوداً قائماً
بذاته، له خصوصيته
المميزة، التى لا يمكن أن
تتطابق مع وجودها
العادى خارج عالم التخيل
أو النص الشعرى.

هناك استخدامان لعالم
الأسطورة أو الرموز
المجلوبة من التاريخ: ١-
إما الإهابة بالمعنى

والعدم وهيمنتها ... ها
هي نافورة المدينة
.. تعلق وثقة مسح
امتدادات
الهواجس في انتشار
رماها في الريح
وهذا هو الماء (قوة
الخلق وجالب الخصوبة
والتفجير والحياة)
يستحيل إلى رماه ،
والمغزل الكوني تنحل
فيه الروح، والرؤيا
وتنحل البلاد. أما الخلق
فهو "الريم" المستعاد.
هل كل مجدك يا خنوم
هذي الدمي الفخار
تذريها الهشاشة
في رياح السحجن
والتعذيب من جيل لجيل
حشداً يكسر بعضه
بعضاً فلا يبقى
سوى من الوجود
ورهة الغوءاء والأمم
الطلول (١)
تذريها ، "الهشاشة" ،
"يكسر" ، "دمن" ، "طلول"
عنكبوت ملهم في الركن
يبني ثم يهدم
في انتظار الصيد
والخنوميون في قفص
التواريخ التي
أبقت دم القتلى يبيد
ويستعيد
هل يدري الخليفة أن
هذا السيف
مرتتهن معه
زمناً وزمنة عليه

..
في الركن كان العنكبوت
في مغزل الداب المجتج
بالغرائز
وانتظار الصيد يبني ثم
يهدم
هكذا ، تتناوب
الفاعليتان في وجودهما :
الحياة والموت ، البناء
والهدم ، الخلق والعدم.
وهكذا يكشف النص عن
دائرية التاريخ . وهكذا
يتوحد العنكبوت النساج
، مع الإله الخنومي
الخراف ، عبر فاعلية
البناء والهدم ، وصنوها
العنف والدم.
والعنكبوت كانه وذل
يدب إلى مراعي الضان.
تتحذ صور الدم ، الموت
، الفوضى ، والتحلل ،
والظلام ، لكي يعلن النص
، عن استراتيجية المناوئة
للسلطة والضغط باتجاه
فضح أساليبها وتعرية
الياتها وأبنيتها ،
والدعوة إلى عالم ينتفي
فيه الحصار الجسدي ،
والفكري ، وإلى قيم
تنتمي إلى مفاهيم الحرية
والسلام والعدل ، والخلق
والبناء..
الله يعلم اني لا احبكمو
ولا الوكممو الا تحبونني
لو تشربون دمي لم يرو
شاريكم
ولا دماؤكمو جمعا

ثرويني)

تري ، لمن تكتب الغلبة
في نهاية الامر: للحياة أم
للموت . للبناء أم للهدم،
للاخضر اليانع ، أو
للأسود اليابس ، للطراوة
أم للجفاف ، للامام أم
للخلف. ١١٩.

وهكذا ، يفجر النص
الجمالي ، أسئلة الواقع
والتاريخ والمجتمع ، عبر
كيفية المتميزة ، التي
تتأى بنفسها عن أن تكون
مجرد انعكاس إلى
ميكانيكي لشروط الواقع
الذي ولده ، أو يقع في
ابتذالية النصوص
الخطابية المباشرة أو
يخضع لشروطها.

وهكذا ، تتحول الواقعة
الفيزيقية التاريخية
المحددة ، إلى مقولة
جمالية ، يمكن دراستها
طبقاً لشروطها الخاصة،
وقوانينها الذاتية
المحايدة ، دون أن تفقد مع
ذلك قابليتها ، للإندماج
في بنية كبرى مولدة ، هي
بنية التاريخ والطبقة
والوعي الاجتماعي ، وكل
الأيديولوجية السياسية
والأخلاقية والاقتصادية
التي تقع خارجها ، والتي
يعد النص ، في التحليل
الأخير ، استجابة جمالية
لشروطها واستثلتها.

محمد عفيفي مطر .. في خيمة الستين:

حياة شعرية مغايرة

جمال القصاص

قدم لنا محمد عفيفي مطر حياة شعرية مغايرة ، احتشدت فيها حدوسات شتى من المعروفة الجمالية والفلسفية ، وامتزجت فيها مظاهر الطبيعة والإنسان ، ومشاهد الطير والحيوان والنبات بأساطير الخرافة الشعبية والوعي الإنساني في بدايته وفطرته الأولى.

كان شعر مطر يهجن إلينا حينذاك بأن مجرد ملامستنا للأشياء ليكفي ، وأن الشيء داخل القصيدة ليس موضوع نفسه ، بل إنه دائم التغير والتحول بما يكتسبه من سياق آخر خاص. فنبع فعاليته من نسج القصيدة نفسها.

لقد كان من أبرز تمايزات هذه الحياة الشعرية الجديدة التي قدمها لنا مطر ، أن قصيدته تنطوي دائماً على نوع من المخاطرة



والسبعينيات - التي شهدت بواكيرنا الشعرية - اتسم المشهد الشعري المصري - في معظمه - بتسلط المضمون الواحد ، وهيمنة مجموعة من الرموز ذات الدلالة المحددة على فضاء الفعل الشعري . كذلك اتسم التعامل مع التراث بحس انتقائي غائي خارجي ، جعل منه مجرد خلفية باردة ، أو حامل لأيدلوجيا وأفكار محددة .. في ذلك الوقت

لاظن أن شاعراً كان له التأثير الأعظم والأوسع على معظم شعراء جيلي مثلما كان للشاعر محمد عفيفي مطر ، ليس لأن شعره قد ساهم بشكل قوي في بناء رؤيتنا لمفهوم الحداثة في الشعر على وجه الخصوص . وفي الفن بشكل عام فحسب ، وإنما لأن نص مطر الشعري بما فيه من

تركيب وتكثيف للدلالة ، وتعدد مستويات التشكيل والرؤية ، وبما يحوي من غموض شفيف ، نص يقف دائماً خارج سلطة النص المكرس الأحادي الثابت المعنى والدلالة .. ولعل هذه القيمة - في تصوري - هي التي تكسب هذا النص ثرائه وامتداده ومقدرته على أن يمتحننا نفسه كل يوم بشكل جديد. ففي الستينيات

اليوناني القديم والذي انتصر لقيم الديمقراطية والحرية ، ووفق بين تعارضات برميندس وهرقليطس بوضعه قاذونا ينظم جدل الثبات والتغير والكثرة والوحدة ، وبين عمر بن الخطاب الخليفة الإسلامي الذي أرسى دعائم العدل وجعله شارة حكمه يشير على مستوى الاستعارة القرائية إلى مبدأ التكافؤ بين الأضداد ، وهو المبدأ نفسه الذي يكاد يشكل جوهر فكر مطر الفلسفي ، ومحور بصيرته الشعرية ورؤيته للعالم .. فالوعي الشعري لديه يتميز دائماً بالعمق والنفاذ . وهو باختباره القصدي هاتين الشخصيتين محوراً لفعله الشعري في الديوانين، إنما يبحث عن اتساع خاص للحلم ، اتساع تتخلص فيه الذات من عالمها الراهن الضيق الصغير ، لتؤسس قضاءها الحر في الزمان والمكان ، وفي الوقت نفسه تفتح الماضي على الحاضر والمستقبل ، في جدلية زمنية انطولوجية ترى الوجود في حراكه وفورانه الداخلي بعيداً عن هشاشة ما يومض على السطح.

في هذه الرؤية المراهنة

الواسع العميق للتراث خاصة العربي الصوفي والفلسفي ، وكيفية توظيفه شعرياً في نصه الشعري ، وبما يحفظ له روحه وخصوصيته وامتداده في الزمان والمكان ، بعيداً عن فكرة القناع المباشرة والضيقة التي سادت في هذه الفترة خاصة في شعر أدونيس وعبد الصبور والبياتي وغيرهم.

ومن ثم كان لتكنيكك التقمص الفني الذي اتخذه مطر أسلوباً ورؤية في التعامل مع التراث أثره البالغ في إعادة رؤيتنا للتراث ، والنظر إليه في شموله وكيته ، وأنه ليس مجرد حطب وطبقات منفردة ومنعزلة عن بعضها بعضاً ، وإنما هو زمن واحد ممتد مهما تعددت أشكال الصياغة والتلقي والخبرة له من جيل إلى جيل ومن زمن إلى آخر.

تجلى هذا بشكل بارز في ديوانه "سلامح من الوجهة الانتبادوقليس" ١٩٦٩ وشهادة البكاء في زمن الضحك ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى الكثير من القصائد المتفرقة في معظم دواوينه.. هذا التقاطع بين أبادوقليس الشاعر والفيلسوف

العظيمة ، وأنها تخلق من تعارضات الروح والجسد حقيقة وجودها . ثم إنها في الوقت الذي تسعى إلى صهرهما معا والتوحيد بينهما تكشف المناطق المعتممة والغامضة من انغال النفس والمشاعر الإنسانية ، وعلى ذلك فهي لا تستسلم لغارتها ، أو تمنحه نفسها منذ القراءة الأولى ، وإنما تفجر فيه شهوة خاصة للمعرفة وتدعوه للحوار معها ، والمشاركة في بنائها بتطهير الحواس من قشرية العادة والمألوف ، وشدها إلى براج الذاكرة والحلم.

إنها قصيدة تواجه الواقع والعالم والأشياء كتلة صلبة خام ، وعليها وحدها أن تستنبت لذة المحو ورعشة اللغة وبداهة السؤال في جسد هذه الكتلة المرواغ المعقد الغامض.

لقد فتح نص مطر الشعري أمامنا آفاقاً شعرية لم تكن معروفة لنا من قبل ، ومهد لنا أرضاً لم تكن تشغلنا ، أو ربما لم نفكر فيها ، أو كنا ننحسبها بوجع واستحياء .. واعتقد أننا أهدنا كثيراً من تمثله

ببقظة الوجدان وعمق التأمل يبدو السعى إلى امتلاك الحقيقة مرادفا لتجذر الوعي بالتاريخ ، وتبدو فكرة التقمص وكأنها نص الذات الموازى لتأويل الحقيقة الدائمة الانفلات والروغان .

وعلى ضوء هذا نستطيع أن نفهم أو نفهم مبدأ وحدة الوجود الذى يطل بقوة من نوافذ مطر الشعرية والفلسفية ، ووليعه باين عربى وافلوطين والنفيرى والسهرودى والحلاج ، ونستطيع أن نفهم كذلك هذه التركيبة الفلسفية التى تجمع بين هيجل وماركس ، وسارتر ، واسبينوزا ، فى نسق فكرى وفنى دائم القلق والتوتر ، لقد كان لهذه التركيبة الصعبة اليد الطولى - إن لم تكن السيادة - فى تشكيل مدار رؤية مطر الشعرية للواقع والعالم حتى نهاية السبعينيات .

فإن قصيدة لدى مطر تظل هى مركز الوجود ومحور حركته . وتبلغ ذروتها الدرامائية والجمالية حين تهيمن الذات على العناصر والأشياء والتراث ، وتصبح فى موضع "أعلى" منها جميعا ، وهى فى هذا

كله مسكونة دائما بهاجس الخلق ، وجدل الظاهر والباطن ، والكشف والتكشف ، ولا ينفصل عن هذا ظاهرة المراكمة على مستوى الدلالة والصورة الشعرية كذلك التجريد اللغوى والبناء الرمضى للحروف والأصوات .. هذه العناصر البارزة فى قصيدة مطر ، والتى تبدو فى حركة استيلاء مستمرة ، وفى الوقت نفسه تتبدل وتتغير ماهياتها وتصل إلى لحظة ثباتها واستقرارها فى اللحظة نفسها التى تصل فيها إلى المركز ، لتبدأ من جديد دورة ميلاد أخرى ، تتلبس دائما شكل سؤال مفتوح على البدايات والنهايات ، وحين تشبك مع الآخر لا تسعى إلى تأويل الذات وإلقاء الضوء عليها أو التماهى فى الآخر نفسه ، وإنما تفترض - بداهة - شمولية المعرفة وانكشاف نقطة البدايات . ومن ثم فحضور الآخر فى نص مطر لا يتمثل كتظليل للذات أو كنقطة غامضة فى داخلها ، بل هو سعى حثيث لاكتشاف مناطق أخرى جديدة . مستعصية على الفهم والإبراك والاستيعاب فى الذات أولا

وفى الآخر والعالم والأشياء ثانيا .

ولا أظن أن هذه التركيبة تشى بتوفيقية ما ، أو بالتطابق الميكانيكى الجامد بينها وبين نص مطر الشعرى ، وإنما هى تعكس محطات سيكولوجية وفينومينولوجية تعيننا على فهم صورة الشاعر وطبيعته الداخلية .. أحلامه وهواجسه ، أزمته ووقائعته ، أمكنته وطفولته والتى لم تزل تومض وتقر فى مسام قصيدته حتى الآن .. وفى تصورى أن هذه العناصر من الصعب سبر أغوارها ، وتأويلها نقديا ببساطة ، لأنها تسير فى اتجاه معاكس ضد التأويل النقدي المسطح ، وضد الواقع الحياتى المباشر ، ثم إنها - وهذا هو الأهم - فى قصيدة مطر تذهب أبعد من كونها مجرد محطات .

وفى تصورى أيضا أن محمد عفيفى مطر ، وهو بخطو خطواته الشابة الوثائقية فى الأرض الجديدة "ما بعد الستين" لا تزال تعلق فى نفسه أطراف من هذه التركيبة الفلسفية المتناقضة والمتضادة ، على الرغم من أنه ربما اكتشف أن

وفكرية أكثر كثافة وتعقيداً.

وعلى الرغم من أنني انظر إلى تجربة مطر الشعرية كنص واحد ممتد ومتنوع ومتجدد ، وعلى عكس شعراء كثيرين لا تستلغني في تجربتهم الشعرية - برغم بريقها وضجيجها - سوى بضع قصائد محدودة ، إلا أنني أظل مشدوداً إلى هذا الحلم - حلم شاعر القرية - استلغى منه ينباع الدهشة وأتلمع كيف تخلق طفولة اللغة والأشياء في القصيدة.

والآن .. وإزاء ما يسود عالمنا من بلبلة واضطراب وزعزعة للتوابت والبديهيات ، وفي هذا الواقع الذي انسلخ عن كينونته ، أو انسلخت هي عنه وأصبح فيه التفريق بين الزوج وزوجه حقاً مباحاً للسفلة والغوغاء . هل تشكل العودة إلى الماضي نوعاً من الصعود إلى حياة أخرى ، تطغى على هذه الحياة ، وتقهر السام والصمم والخواء الذي يعيش فيها . أظن أن الإجابة - نعم - سوف تستثير فينا ، أو قس - على الأقل - إحساساً ما بأننا لم نعد نملك سوى ذاكرة صامتة.



الزهرة للفنان محمود سعيد

أخرى . لقد كان حلم مطر دائماً أن يكون شاعر القرية والجماعة البشرية ، الذي يهز كيانهما الإنساني جسداً وروحاً معاً ، ويفرط فيه عناقيد الغضب والسؤال ، واعتقد أنه اقترب كثيراً - وباقتدار - من هذا الحلم في دواوينه الأولى خاصة ديوانيه "يتحدث الطمى" و"الجوع والقمر" ، لكن سرعان ما تناثر هذا الحلم وتوزع في جسوم دواوينه الأخرى وأصبح مجرد رذاذ خفيف يومض في حنايا القصائد التي تصدرت مشهدها هموم سياسية واجتماعية

محاولة التصالح بينها لن تفضى إلى أي نوع من الألفة والحميمية ، خاصة أن جملة المتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي اجتاحت عالمنا في السنوات الأخيرة قد هزت - بعنف - هذه الصورة "الخرافة" وخلخت أركان الثبات والتغير فيها .

ومن ثم لم يكن أمام مطر إلا أن يجد ضالته في تراثه العربي ، الإسلامي على وجه الخصوص ، فراح يفتش في مرآة الأسلاف عن طفولة أخرى ، تلمع نشتته وتمزقه ، وتصون حلمه قبل أن ينزل في هاوية خرافة

عفيفى مطر على بوابة الستين: أنا الشحاذ المتسول فى أروقة الكلام النبيل

حوار: محمد حريى



عند ما يفاجئه الصبحوا المباغت
على «ستين من العمر» ولت؟

هل يفتح الزنزانة على زمنين
ومكانين أم يستسلم للحرس؟
- يرفع الآن قراءة صلاة
«والنمل» أيقاع الرب فى
مصحف الكون وفاصلة على
حافة النهر وهو لا يزال يلبس
الأقنعة؟

ودخل معه السجن ثلاثة
أشياء: مصحف وفلسفة لا
تتوقف عن التساؤل والرفض
وقرية بموروثها الخرافى
فجاءته القصيدة تسعى (ليس
على استعياء) وراؤده التى
هو فى شعرها عن نفسه فانكتب
نصا يفضح الادعاء اللزج
بالغموض والصعوبة.
ماذا يفعل «عفيفى مطر»؟

تجربة السجن لم تكن جملة
اعتراضية فى مسيرتى
الشعرية وأرى الوطن سجنا
يعتصر بضيقه الضلوع.
قصيدة النثر وأخر موجات
الحدادة تواقبت وتشخص
تجليها ضمن سياقات الهدم.
لم يلتفت أحد إلى خطورة
تجربة جعل الشكل مضمونا
ومعنى فى دهبانى، فاصلة
إيقاعات النمل، و«احتفالية
المومياء المتوحشة،
أرفض تقسيم الأجيال
عشائريا ومصطلح قتل الأب
مصطلح يذئ وبعض شعراء
السبعينيات لم يرتفع لمستوى
التنظير الذى اعلنوا الالتزام به.

أسأل عقلاء قصيدة النثر: ما
الضمن المقابل لاسقاط
الموسيقى؟

الشعر العربى وطن ثقافى
واحد لكل الشعراء لا يتميز فيه
قطر عن قطر لأسباب عرقية أو
عنصرية.

- يجمع «الأبناد وقليسى وابن عربى والنفرى ولوركا وعمر بن الخطاب لعرس نورانى قبل أن يهبط مدائن الموت الحى ويمسك بأرجوحة للقتل - جمانة للبكاء - قطار الثامنة - قبور الجوع فى ليل القرى - بعض الدرة - كفر الشيخ والرملة ثم يعتلى عرشا من ترانيم العزاء والشاعر الشعبى يبكى ثم «ينسطل» يعتلى عرشاً فتبدئ المراثى والحكايا والطقوس المرفقة للقصيد وهى تفك القيد عن معصم الشاعر فى السجن، وخرج معه من السجن دواوين وتجربة ليس تنسى تفاصيلها المؤلمة فى «احتفالية المومياء المتوحشة» التى تبني إيقاعاً منتظماً فى وجه الذين يهدمون بانتظام، * ماذا يفعل عفيفى مطر عندما يهدف لصلوة العتمة هل يستسلم للعرس أم للقصيدة أم يدخل بوابة الحوار الحى حول تجربة العمر الذى ولّى ولم يضع - والشعر الذى «هل» من جدار السجن، عفيفى فضل المقاومة بالحوار.

■ ستون عاماً من العمر ولت كيف تقرا لوحاتها فى جدل الشعر

والحياة؟

لى عند كل وقفة من عشرنيات الستين وعقود العصر إطلالة مراجعة وقلق محاسبية وتمحيص استكثري، ولّى أيضاً شهقة فزع ودمعة أسى وصرخة غضب كظيمة، وأنا ممن يخضعون للدورات العشرية فى ترائب وتوالى نوبات الحيوية والخصوبة والصحة والمرض والجسد والفيض، تماماً كالدورة السباعية للنهر أو رباعية الفصول. إننا نحن أبناء القرى، للفقراء الخاضعين لأعتى قوانين الانتخاب الطليعى، نفيق ونصحو فجأة وقد بلغنا سن الثلاثين، بالكاد نملك مصدر الرزق البخيل واللقة الفقيرة الصعبة، ممثلين بالإحساس العميق بعدم الجدارة والاستحقاق، وبالكرامة المهانة فى وطن مهزوم مهان وفى قلب جماعة مذعورة مستذلة مغيبة ووسط عجيج من تلقفات الكذب والنفاق وعبادة أوثان البشر والأفكار والممارسات والخيبة الدائمة، فى القراءة والتعلم والثقافة نحن ريشة فى مهب الصدفة وتوقيفات الحظوظ، وفى احتدامات الموهبة

وغليانات الطاقة المتفجرة فى العقل والقلب نحن جسموع عناد وأمل، وانكسار تحقيقات وإخفاقات، وتخبط غضب ونزوع استشهاده وطمانينة حلم وحكمة، يحيط بكل ذلك سور شامخ من مفاهيم مختلطة النسيج: أنا الملك وعرشى صرخة المظلومين الجائعين الأميين الذين يسامون الحيف والخسف وسحق الكرامة والأدمية، وأنا إمكانية الشهادة وكل شبر من الأرض يستصرخ دمي، وأنا الحارس الموكول به السهر المنتبه والمربطة الوثيقة أمام أبواب الشغور وامتداد الصدود، وأنا الشحاذ المتسول المتجول فى أروقة الكلام النبيل، وأنا المسكول عن امتحان معدنى وطنيتى فى نار المحاولة الدائبة لتحقيق وحدة الظاهر والباطن والكلمة والسلوك والضمير والعقل فى شخصية واحدة موحدة، مهما تكن الأخطاء والإخفاقات وطبائع الإنسان الخطاء الضعيف المجبول من أخلاط الخير والنشر فإذا نظرت إلى جدل هذه الحياة فى سن الستين، فإننى لا أرى إلا

الامتداد الجوهري للأسس والبنابيع وإن كان قد وهن العظم منى واشتعل الرأس شيباً وانطفأت جمره هنا أو جمره هناك. وليس ادعاء أن أقول أن حيوية نفسى وقوة روحى وقلبى واشتغائى للتعلم والتلمذة الدائمة ما تزال مشتتة ومرحة ومشاكسة وفيها من صفاء المحيلة، ما كان فى سن العشرين.

■ وماذا عن جدل الشعر وطين الأرض فى القرية؟ * أما جدل الشعر، فقد كان دائماً، ولا اظنه سيتغير، جدلاً منسوجاً من جدل العمر، الأسس والبنابيع الفكرية والروحية والغايات الموقفية وعالم المعنى والمضامين ومغامرات التشكيل الجمالية، تكاد كلها تكون مغزوفة واحدة، يتعاورها ما يلحق المعزوفة البشرية من أخطاء اللحن ونشاز الأداء حسبما تسعف الطاقة ويعين الجهد.

إن من خصائص المثقفين الفلاحين الفقراء، كاهلهم، أن ينضجوا ببطء شديد وأن يكون تراكم العلامات الفارقة تراكماً غير محسوس وغير مفاجئ، هم يماثلون زمن القرية وطقوس انتظاراتها المتراخية

للمواسم والكائنات، وهم يبدؤون دائماً من موطن القديم لا من الأفق، ومن المعطيات المباشرة.. على ضيقها ومحدويتها وبساطتها الغنائية - لا من التراكم المسبق أو المنجز المتحقق، وانظر لشاعر ريفى فقير لم يدخل السينما إلا فى الخامسة عشرة، ولم يعرف الفن التشكيلى إلا فى درس تاريخ النهضة فى السابعة عشرة، وقرأ المسرح اليونانى حتى كاد يحفظه ولكنه لم يشهد عرضاً مسرحياً إلا فى الخامسة والعشرين ولم يدخل الأوبرا ويشهد البالية إلا بعد الثلاثين.. إلخ. حينئذ تقارن ذلك بما يحدث لشاعر آخر، ينتقل من بيئته الريفية الأولى فى عمر صغير، فينخرط منذ البدء فى صخب الحياة السياسية والممارسات الحزبية والجماعات الأدبية والفنية، ويمتثل بطموحات وأهواء وأساليب منقطعة عن معطياته الأولى.

وإذا كان لكل شئ جانبه المفيد والمؤذى معاً، فسوف تلحظ كيف انتفعت وضاعت من ملامح الشعر وعوالمه المعنوية والتشكيلية والجمالية

الأثار الفذة والإعلاءات الرفيعة لمعطيات الحياة الحقيقية المباشرة فى البيئات والأجواء والأشتباكات الاجتماعية فى مصر، وأسأل النقد: كيف انطمست المشاهد المهيبة لمعابد الصعيد ومآثنه ونباتاته وحيوانه وطيوره وجباله وصحاريه وبيدوه وحضره وطقوس طعمه وشرابه وحياته وموته فى شعر شعراء الصعيد، وكيف انطمست وغابت ملامح البحر والصيد والأسماك. وطعم الملح وتقاليده أخويات العمل فى أهوال الموج والأنواء، وكيف انطمست وغابت منصر كلها من لوحة الشعر الإقليمى هنا أو هناك! كان كل ذلك لانقطاع جدل الشعر والحياة فى مسيرة الشعراء، واكتفوا بجدل المكتوب والمقروء والسقوف المعتمدة للنصوص والسرقة البشعة لحياة الشعراء تحت سطوة البعد الأحادى للتوجهات الحزبية والسياسية والاغتصاب الأيديولوجى وغوغائية النقد وأنعدام التفكير.

■ : ولكنك أيضاً وقعت تحت سطوة ما ترفضه هنا؟

«لست أنكر أنني- مثل غيري- قد لحق بي من كل ذلك أذى كبير، أعاقني وشئت رؤيتي وخطائي وأفسد على التراكم البطيء والنمى والنضج المتمهلين لكنني كنت أعيذ النظر وأحاول استرداد ودفع مسيرتي في الوجهة التي تنتمي إلى موقفى الشخصى وبدأتلى الحرية ونقب السقوف الكابوسية التي جعلت الزمن في مصر حجرا سرمديا لا يثقت ولا يسيل.

ومن هذه المنظومات، حاولت أن آخون ما أريد وأرضى، ويمكن أن يقرأ شعري تحت هذا الضوء، ويمكن أن يقرأ حياتي في ظل هذا الشعر.. ولست نادما على شيء، لأنني- ببساطة- لم أكن طامعا في شيء، ولا محتاجا لأحد، ولا داخلا تحت سطوة سلطان سوى سلطان ضميري وعقلي، وشعري شاهد عدل على ما أقول.

■ كانت تجربة السجن علامة فارقة في مشوارك الشعري هل تراها جملة اعتراضية لعمار الشعر ستزول وتعود لسيرتك الأولى من القسوس والتجربة التي تتكئ على

موروث القرية والتصوف؟ * لم تكن تجربة السجن والتعذيب جملة اعتراضية في مسيرتي أو مسيرة أى مثقف فى مصر أو الوطن العربى أو العالم الإسلامى، فهذه الرقعة الجغرافية - التاريخية تنسحب وتقلص ذليلة مهانة إلى زنزانة من تجليات السجن والتعذيب سنة بعد سنة، منذ مجزرة بلاط الشهادة فى بواتيه حتى مجازر الجلايين فى لاطوغلى وكل لاطوغلى مماثل. لست أرى كيف اتخلص أو أنسى فزع الرعب القائل فى كل صفحة من صفحات تاريخ هذه الرقعة الجغرافية التاريخية وأنا أشهد قعقة السلاح وفبيض الدم وتاكل الأرض، والإرادات والأرواح والعقول، وهل يجد المرء - منذ القرن الثانى عشر - عقدا واحدا من السنوات لم تسقط فيه مدينة أو تقطع مملكة أو تنهب أو تجفف ينابيع ثروة أو تذلع حرب أهلية أو تنعقد شبك الطغيان والضيانة والتآمر والاستسلام حتى أصبحت جلونا وإنفاسنا أشد تعينات وتجليات السجن والتعذيب بينما جماهير الأمة بالملايين

يساقون سوق الأغنام تحت الرايات والحقب والكلام الأجوف والفعل الدنى سنة بعد سنة ومنذ ألف من الأعوام على الأقل.

منذ قديم وأنا أرى الوطن سجنًا يعتمر بضيقه الضلوع، وأحس التعذيب خبزًا يوميًا ضاعت فى طعمه ملامح الجلايين والضحايا.

وهذه التجربة العامة، غير الشخصية، فى مكابدة السجن والتعذيب كان لها الصدى القوي والحضور الدائم فى شعري منذ البدايات، ولكن التجربة الشخصية غير المجردة، تجربة الجسد الجريح والروح المهانة والكرامة المنتهكة، وهى إحدى تجليات تجربة إهدار الكرامة الوطنية والقومية، قد وضعت على كاهلى مستولية شرف وأمانة أن أصبها فى ديوان يتوخى قدرا كبيرا من الواقعية والواقعية المباشرة والسرد التفصيلي، لأتمكن من الرسم الأمين للملح واحد من ملامح هذا العهد الذى سال فيه من الدم وأزهقت فيه من الأرواح وأهدرت فيه من مقدرات الوطن ما لم يحدث فى أى عهد من

العهود، وساد فيه من الكذب والبنافق والفساد وتفكيك كيان الأمة ما لم يكن له مثيل في أي عصر من العصور.. وكله.. بالديمقراطية والتعددية ومجالس التمثيل الشعبي. الخ.

وسؤالك يحمل مفهومًا أحاول نقضه وهدمه في نقد الشعر، فكل ديوان تجربة حياة وتعبير، تستمد خصائصه الشكلية والجمالية ومستوياته اللغوية ومناهجه التصويرية والمجازية من كلية الديوان وعالم معناه، أي أنه لا يجوز هذا الفصل بين الشكل والمضمون، بل هما وما يشكلان معطى واحداً، ولست أرى كيف سيكون معمار ديوان تكون له فضاءات أخرى، وهذا الديوان الذي تسألني عنه فياض بالالتكاء على موروث القرية وموروث التصوف، ووجود هذه الموارد ليس قيمة أو معطى مستقلاً، بل هي وإن أعلنت حضورها في أي ديوان يصيبها التحول وإعادة الخلق في نسيج دلالي تحكمه تجربة الديوان ككل.

■ برزت في ديوانك "فاصلة إبقاعات النمل" واحتفالية المومياء

المتوحشة سطوة الإيقاع صاحب لحد القافية والتي ربما تتعارض مع هندسة مشروعك الشعري فلماذا يظهر الإيقاع بهذا الشكل اللافت للنظر وهل يعد هذا امتداداً للتجربة الموسيقية التي بدأتها في قصيدة تعايشي؟

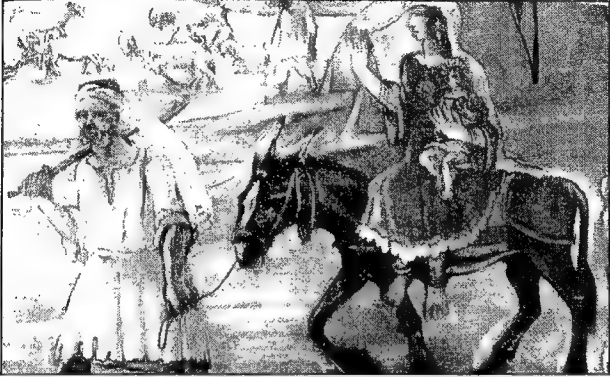
× كان السياق الزمني والفكري والفني لكتابة ديواني:

"فاصلة إبقاعات النمل"، واحتفاليات المومياء المتوحشة سياقا واحداً وإن اختلفت تجربتان فيهما، تجربة هدم أمة وإحكام قيودها ودفعا إلى حدود الانقراض، وتجربة تهديم شاعر بالسجن والتعذيب ودفعه إلى حدود الإرهاب والانتقام الثأري، ولوعلموا في خيراً أو أملاً لزالوا من الجرعة لالتقط أول رشاش وأهرع إلى حقول القصب ومسالك المطاريد، حتى يظل زمن الوطن متحجراً بين أقواس الخطة المحكمة: تعذيب في إرهاب فقوانين طوارئ فبقاء أبدي للحزب والحكام في إطار حرب أهلية محدودة منظمسة يتم تزويدها

بالكوادر والكوادر المضادة بنظام بيع لا ينقطع ولا يتوقف.

إزاء عمليتي الهدم هاتين، وأنا - كما قلت - ملك الفقراء الجائس على عرش أبائي المنعمين بالجوع والأمية والفقر وفزع الرعب، وأنا الحارس على الرباطات والأسيجة - بلا أحرس - واللعظيمة، وأنا الشحاذ المتجول في أروقة الكلام النبيل، فانا في كل الأحوال مستول عن بوابة الشكل والمعمار، أقيمها في وجه الهدم المزدوج فأقيم معنى الإشارة والمقاومة والأمل.

وإذا كان الهدم يتجلى في كل شيء، فإن على البناء والمقاومة أن يتجليا.. وإن كانت قصيدة النثر وآخر موجات الحداثة قد ثوابت وتشخص تجليها ضمن سياقات الهدم، فعلى شكل الحراسة والمراقبة والحفاظ على مقاييد مسئوليتي الملكية أن يجعل من لحظة الهدم وطوقسها وقعايتها جزءاً جوهرياً من لحظة البناء والمقاومة ويدهشني أن أحداً ممن كتبوا عن الديوانين لم يلتفت إلى خطورة تجسرية جعل الشكل مضموناً ومعنى.



الثروة للفنان واغب مباد

■ كيف ذلك ؟

* لقد امتلك العربي أول حس بالذات وبالنظام وبالمعنى في العالم يوم امتلك القدرة على بناء شكل القصيدة وإرهاصات الرجز وتخزين الموروث في خزائن التفاعيل والأعاريض والأبصر وتكديس خبرة الأجيال وتجربتها في ذاكرة المنشئين والمبدعين، وعلى هذا المخزون أقيمت أبنية العلم باللغة والأنساب والتاريخ والتفاهيل والأراف والفصائل وانفتح باب العلم واسعاً للنقد وعلم الجمال

ومناهج التأويل والجدل، وفي الديوانين شاعر لا ينس أنه شاعر جماعة، يستصفي عدداً من إمكانات الشكل الشعري، ففي فاصلة إيقاعات النمل، مثلاً، لا وجود لإمكانية في الشكل الشعري، ومعمار القصيدة إلا اختبرتها، النثر الجدول بالإيقاع، قصيدة التفعيلة، قصيدة البحر المركب، البحر المركب بمنهج التفعيلة الصرة والدورة، ولغة تستمد نسغها وروحها من البدايات الأولى حتى نهايات اللحظة الراهنة،

ومواجهة صخب الحاضر بإيقاعات أنهياريه، بصخب البدايات بإيقاعات الفرح باكتشاف الذات وممارسة الخلق والإبداع، وكل ذلك من صميم هندسة مشروع الشعري شكلاً ومضموناً، أي أنها تجربة موسيقية تخلق معناها ومضمونها. ■ في ديوان "أنت واحداً وهي أعضاؤك انتشرت" وما بعده ظهرت المرجعية القرآنية بشكل مكثف على مستوى الصورة والبنية الشكلية فاكتفى النسق المشتت

للقصيدة وظهر السرد لماذا الالتكاء على النص القرآني لدرجة التناص الحاد فيما اختفت مرجعيات كانت موجودة في الدواوين السابقة (التراث اليوناني-التصوف)؟

في الحقيقة لم تختلف اية مرجعية من مرجعياتي ولا يمكن لها ان تختفي حتى لو حاولت ذلك، المسألة ان الحركة الدائمية بين طبقات ذاكرتي ودرجات انفعالي وانشغالات رؤيتي هي التي تقوم بهذا الفعل الدعوي الذي لا يهدأ كلما حاصرتني حالة أو تجربة أو مشروع ديوان، وطبيعة الحالة أو التجربة هي التي تقوم بحرث هذه الطبقات وإظهار مكوناتها وفرض عليها شروطها وأشكالها، ومع وجود جميع هذه المرجعيات، إذ هي جوهر حياتي العقلية والروحية، فإن طبقة من الطبقات تغلب وتتغلب وينفخ اسمائها إمكان البوح والتسجلى العلني والخصور الصائت في نسيج العمل، فالتجربة إنني هي التي تحكم وتختار وتستصفي، إلا تنضج تجربة التصوف من

أنية القرآن؟ وهل يمكن أن تقرا ابن عربي أو النفرى أو التصوف الفارسي إلا ومرجعية القرآن والتراث العربي واليوناني داخلية في نسيج "المواقف" والفتوحات الملكية وفصوص الحكم، وهل القرآن غائب عن مرجعية الفارابي وابن سينا وابن رشد والحكمة الإشراقية، المسألة في خصوصية التجربة وعمق الغوص ومدى اتساع طبقات الذاكرة في كل تجربة. والقرآن، كتاب العربية الأكبر وينبوعها الخالد، ليس مرجعية فنية فحسب، بل هو المرجعية الكبرى والرباط الأقوى بين مليار من البشر، أصل العقيدة وجسر الأخوة ورباطة الوجود المعنوي بين ثقافات وقوميات والسنة لا تخصني، وهو أعجب كتاب لا تنقض مائدته ولا تستنفد ولا تتوقف عطياه، أرايت في الدنيا أمة أنشأها كتاب وجعل البشرية كلها مبدأ لها لا يغيب، فهي وجود مطلق، ووهبها مطلق اللغة، وبغيره هل كان ممكناً أن يظل عرب أو تبقى عروبة أو تنشأ حضارة تربط بين فرد أمي في أمراش إفريقية وبين شاعر عبقرى

متفلسف كإقبال أو فيلسوف متكلم شارح كابن رشد، إن طبيعة التجربة الشعرية واتساع مدى الرابطة بين عالمها وبين أهلها المفترضين، تشتت ألسان الجسر، ولا جسر أوسع وأعمق في رباط الشاعر - في تجربة كهذه - من جسر القرآن ورفاهة وعجاز رباطته الخالدة.

■ طفت الأيديولوجيا على الفن بشكل لافت للنظر في فاصلة إيقاعات النمل والاحتفالية، لماذا سيطرت الأيديولوجيا وهل تعد هذه عودة للدواوين الأولى ذات الصوت السياسي الزاعق (كتاب الأرض والدم) مثلاً؟ لست أرى ما ترى، ولعلني أشير - بعدما قدمت - إلى أن كم الإبداع الفني وتجريب الأشكال الموسيقية والأدوات الممكنة فيها يقطع بتحول صعب للشكل إلى أداء معنوي روي واسع ويحتاج إلى تأمل عميق وبالأخص في ديوان "فاصلة إيقاعات النمل" ولاحظ أن "الفاصلة" مصطلح شكلي يتعلق بنهايات آيات القرآن، وقد أصبح من عادة النقاد أن

يهـرولوا إلى إطلاق مصطلحات وصفية تلخص وتصنف بسرعة مريحة، فإن ظهر الجانب المضمونى المباشر سارعوا بإطلاق مصطلحات الايديولوجيا والمباشرة والوقوع فى أسر السياسة، وأسالك بدورى، ما الايديولوجيا فى ديوان مشغول بقضايا ومعانى الهدم والانقراض والبناء والمقاومة على مستويات حضارية وثقافية وعلى مستوى الماضى والحاضر، والأعراق والعقائد، إننى لم أقدم لأتة بما يجب أن يكون، ولم أقدم مقولات للتفسير والتحديد، بل كنت أصور واهدم وأبنى وأمارس آخر ما بقى لدى العربى المعاصر من تأمل فى وجوبية الخلق وممارسة الإبداع فى نطاق اللغة، وعلى أى حال، إن مصطلح الايديولوجية ليس باعثاً على الخجل أو الاحساس بالعار، فلو كانت عندى ايديولوجيا جاهزة جامدة متكاملة لما توانيت لحظة عن الكتابة فيها وعنهما، دون أن أخشى هذا الاتهام، لأن ذلك معناه الوقوع تحت سطوة مفاهيم وسقوف وكوابيس، معظمها كاذب ومصدع وملغى بالأغاليط

وإذا كانت الايديولوجيا رؤية للعالم أو خلاصات نظرية أو وجهة نظر وهمية، فمرحبا بكل ذلك إن وجد، وأنا لا ادعى أننى أكتب شعراً خالصاً أو شعراً لا جذور له أو أخطو خطوة غيير موصولة بغيري، كما يفعل الآخرون.

■ بدأت دواوينك تظهر فى مصر ومع ذلك لا يزال النقد على أحجامهم من الاقتراب من الدواوين لاسيما الأخيرة فما هى الأسباب التى تمنع النقد الاقتراب من شعرك حتى الآن؟

* للنقاد أسبابهم التى لا أعلمها، وإن كنت أحاول تبسيط الموقف فى أن النقد - فى الأغلب - يبحثون عن "الرائجة" من قضايا وظواهر، والرواج هنا قد يعنى المصلحة أو سهولة التوزيع أو تفضيلات الصحف والمجلات للأسماء التى لا تشكل عبثاً أو حظوراً وقد أقول أحياناً أن النقد يفضلون الطرق المطروقة والكتابة فى المكتوب ومضغ ما سبق مضغه، وهم يخافون المغامرة أو يخجلون من توقعهم لفضيحة عدم الفهم أو عدم الإلمام بتطبيقات النص،

وبعضهم يخيفه وهم سخيف لا حقيقة له وهو أننى شاعر مثقف وصعب وهى تهمة كاذبة لا أحب لهم أن يصدقوها، وقد انكشفت لى منذ فترة وجيزة نزعة فى غاية الغرابة عند عدد من النقاد والدارسين، وهى أنهم قبلون عشائريون متعصبون للصعيد، وشعراد الصعيد، واعتبارهم شعراء شعبيهم المختار، أدهشتنى هذه النزعة، وأنا فى سبيل طلب الحصول على الجنسية وتقديم مستند بشجرة العائلة، وهناك نقاد آخرون، بعضهم أصدقائي منذ أربعين عاماً لم يذكروا اسمى أو شعري مرة واحدة فى كتاباتهم باعتبارى قومياً إسلامياً رجعيًا غامضاً منتعماً للنخبة المنعزلة الخائنة العميلة المتأمرة.. الخ. ثم إننى رجل بلا نفوذ فلا وجود لى فى مجلة أو صحيفة، ولا عمود لى هنا أو هناك، وحتى التليفزيون لم يعكره وجهى بإطالة واحدة، بل قد يبدو أحياناً أننى "الحيطة الواطية" يستطيع أن يتطاول على بافحش الأسباب العلنى المكتوب وغير المكتوب صغار وكبار من سفلة

البشر وحوالات المتكسبين الأرضية.

هذا بشكل عام، أما بشكل خاص وأعمق، فإن عددا كبيرا من النقاد الجادين والدارسين المتميزين، قد تناولوا الدواوين والقصائد بالنقد والتحليل والدراسة، عبر مناهج النقد الحديثة من واقعية اشتراكية أو بنوية أو أسلوبية، أذكر منهم، بكل اعتزاز وتقدير: فريال غزول، محمود أمين العالم، صبري حافظ، محمد عبد المطلب، غالى شكرى، شاكر عبد الحميد، صلاح فضل، محمد حافظ دياب، حاتم الصكر، شكرى عياد، جابر عصفور، حامد أبو أحمد، رمضان بسطاويسى، لطفي عبد البديع، وآخرين كثيرين لا أذكرهم الآن، كما أن هناك اهتماما جامعيا فى دراسات الماجستير والدكتوراه.

■ يعتبرك الكثيرون الأب الروحي لجيل السبعينيات بينما يرى كثيرون أن هذا الجيل «أدوينسى» الأبوة كيف ترى علاقتك بهذا الجيل وكيف تقرأ قصيدته وهل تمثل إضافة لمسيرة الشعر المصرى؟

- لقد سئمت، وسئمت الحياة الثقافية هذه المباحكات الفجة والثرثرات النيتة حول تقسيم الأجيال وتصنيفات الإبداع العشرية غير الصحيحة وغير الثقافية، وكرهت ذلك المصطلح البذئ الذى ثقل من مجالات علم النفس الباثولوجى التحليلى إلى مجالات الحركة الثقافية، مصطلح «قتل الأب»، وكان قصاص الفت وخرائن الفنائم على وشك التسوارث والتقسيم وتحديد الأنصبة، وكان كل جيل «بالمعنى المطروح، قد حرم من يليه حق الميراث وفرصة التحقق ولقمة الخبز وزهو الشهرة والنيوع.

إن التقسيمات الصحيحة والتصنيفات الأدبية والثقافية والإبداعية لا يمكن إجراؤها إلا على أسس فكرية وفنية وإبداعية، كأن تكون مدارس أو مذاهب أو تيارات أو ظواهر.

لقد تعبت من هذه النقاشات القبلية والعشائرية، وأرى أن الحياة الثقافية والإبداعية تزداد فقرا وبشاعة وغوغائية كلما

ترسخت وتجزرت هذه التقسيمات العصبية.

ومن بين هذه العكارات تلك العادة المقيتة فى توثيق تجربة شاعر وإعلان الهيمنة المطلقة لزعيم ما من الزعماء الإبداعيين مها يكن من قيمة أو إنجاز أو سطوة لهذا الزعيم أو ذلك.

ولست أدعى أبوة أحد، والنقد وحده هو المنوط به تقديم الدراسات التشرىحية التى تبين ملامح الآباء فى الأبناء، ودلالات انتقال الملامح وتكوين السلالات الفكرية والفنية والإبداعية وأسباب وعلل الاستجابات المختلفة والمتناقضة.

وكثيراً ما أقصو أن الشعراء فى عصر ومرحلة ومعطيات بعينها يشكلون أوركسترا يقدم معزوفة واحدة تتوحد فيها تنوعات آلات العزف وتنوعات الأنغام.

ومن طبيعة الأمور أن يعجب شاعر باخر وأن يتأثر به أو يتابعه لبعض الخطوات، وأرى أن الدراسات التفصيلية المعمقة ما زالت غائبة وسط هذا الضجيج الغوغائى والعصائى. وقد قامت تلك الكوكبة التى يسمونها وشعراء



اللوحة
للشاعر
راغب
مياح

السبعينيات، بتقديم ما يبعد توأصلاً في حركة الشعر مع التركيز على التجريب في عناصر القصيدة من حيث الشكل ومن حيث تعميق الاهتمام بقضايا الفرد والموقف الشخصي في تحديد الانتماءات، كما قدموا صورة وظاهرة من ظواهر التمرّد وطرح الأسئلة حول العلاقة بين ما هو عام وما هو خاص، وحول ضرورة البدء من نقاط الخلاف لا من أرضية المشترك، بعضهم حقق بعض النجاحات وبعضهم لم يستطع أن يكون على مستوى التفكير النظري والقضايا الجمالية التي أعلنوا «منزلاً» الالتزام بها، وكل ذلك يؤكد الحيوية والاندفاع في نهر الشعر في مصر، ولكنني أزعّم أنه لا وجود لعلاقات فارقة شديدة التميز والاستقلالية يمكن أن يؤرخ بها لتحديد بداية أو نهاية جيل أو مدرسة شعرية أو قطيعة كاملة في مسار حركة الشعر والإضافات في الشعر لا تحدث تراكمًا تحويليًا جباراً كما يحدث في الحياة الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، بل المسألة لا تعدو أن

تكون نفى الركود وتعميق الرؤية وتوسيع الأفق.

■ قصيدة النثر ظهرت في مصر بشكل كبير في الآونة الأخيرة هل تعد امتداداً مصرياً طبيعياً للحركة الشعرية الحديثة أم أنها تقليد لقصيدة النثر الشامية؟

— على الرغم من شيوع أفكار «الكتابة خارج تصنيف الأنواع الأدبية واجناسها» أو الكتابة غير النوعية، وهي أفكار شائعة في النقد الأوروبي

وفي نظرية الأدب، وعلى الرغم أن المصنّدين والنيابيع في تجريب الأساليب والمناهج والإبداعات عبر مراحل وحركات وثيرات يتوالد بعضها من بعض في الثقافة الأوروبية، لكنه بات معتاداً أو طبيعياً أن يتم الانتقال والتأثير من الشمال إلى الجنوب، وهي مسألة لا عيب فيها بحد ذاتها، والعيب كل العيب في هذه الهشاشة والسلبية والتطفل الممسوخ الشخصية في معظم ما يتم من طرق

التلقى عن الآخر، يعد أن غدا هذا الآخر هو المعيار والسقف وعلامة الاتباع والتقليد المنطلق.

حقاً إن النثر الفني الذي يصل إلى حدود الشعر موجود وقديم ونماجه العليا الرفيعة بلا حصص ولا باس في أن يحاول أي كاتب أو شاعر أن ينفخ من نيران روحه في طينة النثر حتى يعلو إلى مستوى رفيع، بل ولا باس في أن يعد النثر إيقاعاً خاصاً يدخل في تسبيح إيقاعات القصيدة التفعيلية أو المدورة أو المترجمة بنظام الأبحر، بل ولا باس في أن يحاول الموهوبون أصحاب الرؤى المتقدة وطموحات الروح العبقريّة أن يخلقوا جنساً من الكتابة يسمونه «قصيدة النثر»، ولا أظن أصحاب هذه الطاقات الاستثنائية يتوفرون بكثرة في مثل زماننا وثقافتنا، والذي يتوفر ويتناسل ويتكاثر ويملا السباحات والمقاهي والصحف والمجلات بغوغائية المغالبة والتنطع والمجاهشة، الوقحة، هو التجلي الوجودي للضياع وزمن الانفتاح والدونية الثقافية وعبادة الاستهلاك والكذبة

والانضلاع من القيمة وتلقى مزايل الأمم، في مثل هذه اللحظة الثقافية والحضارية يمكن أن يدعى أي إنسان أن ما يقدر عليه، بجهله باللغة وبأخطائه المضحكة في الإملاء والنحو ويانعدام الموهبة وخواء الروح والضمير، هو الشعر أو العلم أو النقد أو ما شاء من ضروب الفكر والإبداع.

■ هل ينصب هذا على كل شعراء النثر؟
* ولا مشكلة هناك في أن يدعى أي فرد ما يشاء، ولكن مشكلة كتاب «قصيدة النثر» هي أنهم يفرضونها جنساً أدبياً وحيداً ونهائياً، ويصرح بعضهم بمدى تقززه أو استهجائه أو رفضه المبني لقراءة أي شعر به موسيقي، المسألة إذن داخلية في الصراع التناحري والمقولة البنيوية المنحطة: «قتل الأب» وعجيب ويستحق الفحص الطبي والتحليل النفسي أن يشتمل هذا الصراع التناحري، وأنت لا تلمس موهبة ولا تلحظ معاناة فكر أو إقحام مجهول أو - حتى - إجابة لغّة، ولكنك تجد الكثير مما يتقممه معظم كتاب «قصيدة النثر» غير الموهوبين. وغير المثقفين

من بعض المترجمات أو مجموعات صغاليك آخر الزمان، كما يدهشك هذا الكم من الهراء واقتعال الخروج على أي قيمة والدعوات المريضة المشبوهة إلى الممارسات الشاذة والعلاقات المحرمة، في نطاق ما هو سهل لا يكلف تضالاً أو تقديم جهد يذكر أحياناً أقول لبعضهم: أنا معك في اقتحام المناطق المحرمة والخروج على الأبنية الراسخة، ليست الحرية ضمن هذه المناطق؟ ليست مقاومة الإذلال وسحق المواطن والوطن وعلو العدو الداخلي والخارجي ضمن هذه المناطق؟ أقلم تجد عالماً لقصيدة النثر إلا اغتصاب الأخت والام والعمة واللواط بالأهل، وهل تعد هذه المحرمات قضية تيار في الشعر والحياة. أما عقلاء هذه الموجة، ومعظمهم كان من شعراء التفعيلة، فإنني أسأله: ما الشعر المقابل لإسقاط الموسيقى، أي فكر عبقري أو رؤية قذرة أو لغة جبارة تلك التي ضحيت من أجلها بالموسيقي، التي هي عنصر من عناصر الكون وتشكيل الوجود!! أظن أنها موجة

سنتحسر عن مكاسب
شخصية، وسوف يكون
من قائمتها فحسب أنها
حركت الجدل وأحدثت في
الركود بعض التوتر.

■ ولكن البعض يراهن
على الربط بين «قصيدة
النثر وتجليات الحداثة»

إن ربط «قصيدة النثر»
بالحداثة ربط لا معنى له،
فهذا الجنس الأدبي ليس
جديداً ولا حديثاً،
والحداثة رؤيا شاملة لا
ترتبط بإسقاط الموسيقى
أو الالتزام بها، بل هي
وجهة نظر في التطور
وعلاقة العلم بالمجتمع
وإفرازات المجتمعات التي
خاضت تجارب التحول
في أنماط العمل والإنتاج
والعلاقات بين الأفراد
والمؤسسات والقيم
الجمالية والاستعمالية
لمتجزئات العلم وأسس
التنظيم في السياسة
وأخلاقيات النزعة
الإنسانية.. إلخ. ولا علاقة
سببية هناك بين الحداثة
وقصيدة النثر، وقد تكون
لها عند كبار المبدعين لها
صلة بنزعة التجريب أو
تهورق الأشكال أو ملل
العادة، وما أشبه ذلك.

■ ماهورذك على
مقولات موت الشعر في
مصر لصالح الرواية
(حالياً) وأن مصر على

طول زمانها لم تنجب
شاعراً كبيراً؟

* هذه إحدى المقولات
البدئية الدالة على
القطرية والعنصرية
المقننة، ولن يكون ردى
عليها بقطرية وعنصرية
مضادة، ودعك من حكاية
«الشاعر الكبير» هذه،
فهى الأخرى صفة لا
معنى لها في حقيقة
الإبداع، فقد يخلد على
الزمان شاعر بقصيدة
واحدة، وقد تخذ امرأة
جاهلية غير معروفة
ببيتين أو ثلاثة.

وباعتبارى شاهداً
متابعاً للأقدار الشعرية
المعاصرة، فإننى أعرف
أسرار تكريس عدد من
الشعراء «وتعيينهم»
شعراء كبارا يلتزم النقاد
بالتوجيه الحزبية أو
الأوامر السلطوية أو
توظيف أجهزة الدعاية
والإعلام للوقوف وراءهم
والإصحاح بقرضهم، ناهيك
عن الأخسويات
والعشائريات والانتماعات
المكرسة، وإننى أعيد قراءة
الأعمال الكاملة لشعراء
«كبار» فلا أجدهم إلا
فقايعات ونفاقين كذب
وزيف.

الحقيقة أن الشعر
العربى كله وطن ثقافى
واحد لكل الشعراء، لا
يتميز فيه قطر عن قطر ولا

بلد عن بلد، لأسباب عرقية
أو عنصرية، ولست أدري
كيف أفهم أو أعزل
الموجات الثلاث: الإحيائية
والديوانية والأبولونية
عن متوجات الحداثة
التفعلية هنا أو هناك.

إذا جاز فى الرواية أو
القصة أو المسرحية أو
المقالة أن يشار إلى تميز
بلد عن بلد، فذلك لأسباب
وظروف الأسبقية فى
الاتصال الثقافى بالغرب،
وهى من صنع التاريخ
والصدام الحضارى
والانفتاح على أوروبا
الحديثة منذ مطلع القرن
الماضى، أما الشعر
بأذات، فله شأن آخر،
قديم يرفد حديثه،
وحديثه يطرح إشكاليات
إعادة قراءة وتاويل قديمة
، وفى قلب هذا الوطن
الشعرى الصامع، يكون
من أسخف السخف أن
يمتد الصراع على الريادة
والقيادة وأحقية النفوذ
من مجال السياسة
والعلاقات الدولية
والقطرية إلى الشعر
الذى قد يغير مساره أو
يفجر طاقاته شاعر متفرد
ولو كان ينتمى لخصمة
وحيدة فى اصغر بقعة،
فهو- شعره- مواطن فى
امبراطورية الشعر التى
تعلو على ألوان جوازات
السفر.

الديوان الصغير

مختارات من شعر

محمد عفيفي مطر

حداائق الزرقوم

تموّجّت صفائر القمر
وسار في حداائق المياه
ومستحّت براعمّ النبات في سياجها
يداه
وقال: عام خير..
فبلّث لسانها الجذور،
غمغمت، فقهقهت ملامح القمر
وجاس ضاحكا خلالها يراقص
الشجر
وقال: عام خير..
تهللت صفائر القمر
ونام تحت سرورة غريبة الثمر
ظلالها كواكب تعانق الأفل
ثمّارها عرائس تطير في الحقول
فيحلم النبات في مناجل البشر
وتحلم الدروب في سنابل الشتاء

تبعثرت صفائر القمر
وشاب في السماء سالفاه
وحطت الرؤى على ذؤابة الشجر
بسيح سنبيلات يلتهمن سبعة من البشر
ويورق الدم الغريب سبعة من الكتب
فيستحم ثم يقرأ القمر:
"ستصبح المياه في حداائق المياه سرورة
جذورها تغوص في النحور
تساقط الرماد في مواسم الثمار.."

(١٩٦٢)

مجنون

صرير الباب أوقع من يدي قلبي
وتحت تحير الأصداء - والمسمار في
الركبة -

صعدت السلم المفروش بالعرب
ودقت ساعة مكتومة بالخوف تسقيني
وتطعمني.

أيمكن أن يموت الآن شيء واحد في
القلب

وسئ الشوكة السوداء
يسمّركوكب البازلت في صدري
يسمر في دمي الأصداء

وصوت فاجع الترجيع بالأشعار
تخشّر في دمي والدود تحت الجلد
يرعاه

أيمكن أن يموت الآن شيء واحد في
القلب II

صهيل الخيل، والأقدام، فوق حوائط
الشرقة

تشد على حبلا أسود الكتان
فتعشب أوجه القرميد بالحيات
وما زالت عروس الشعر بالغرفة
تغطي الصدر والردفين بالأعشاب
يهرب في جدائل شعرها كوكب..

تؤثر بين فرعى سرورة ليلية حبل من
الكتان

وفوق الحبل ترتعد العصافير المسائية
وتحت الحبل أكل صرختي وأسير في
الظلمات

يمزقني رنين الساعة الوحشية الدقات
خوافر صوتها اخترقت عظام الرأس،
تختنق العصافير المسائية
يحط الطائر الليلي في قلبي

وموسيقى تدق الرعب في العالم
ويوغل صوته الموقوت في الإنسان
والأشياء..

(١٩٦٢)

مرثية إلى أنور المعداوي

قد جئت إليكم - عبر فصول الأرض -
أتكلم عشياً، أضحك أقماراً،
أبكي أمطاراً خضراء
أتنفس طمياً، أرقص برقاً وغناء
أنطوح صيفاً علوياً
قد جئت إليكم.. أتا رجح فوق الحبل
المشدود

من أبعد ساقية في الريف.. إلى
البرج الصخري الصامت في الميدان..

الأم - الغولة كانت ترقص في الميدان
نتفت ساقبها، صبغت شفتيها
وظفائرها الليفية
الأم - الغولة كانت تضحك في المذراع
كانت تتلوى فوق المسرح،
تصرخ في وبق الإعلان
الأم - الغولة غسلت إبطيها بنبيد
الجوع
أكلت أطفالاً سمراً واستطقت فوق
سرير حجري
كي تلد رجلاً صيفاً منفوخى الأبدان..

كنا في عصر اللبلاب
نبتهل إلى الجميزة كي تبقى فصلاً

آخر
أن تهوى في سنوات هزيمتها خضراء
كنا نبتهل إليها كي تبقى حتى تهجرنا
الشمس القاسية السوداء
كنا نبتهل.. فَمَنْ يسقينا حين اقتطع
الصمت الأسود
ضرع الأرض !!

قد جئت إليكم.. أتا رجح في مشنقة
اللبلاب
أغتصب اللفظة بعد اللفظة، أصرخ:
يا.. يا أرض
كوني قداساً يطلى في صلوات الرقص -
كوني سكيناً تغرس في أضلاع
البض
كوني لفظاً مسنوناً يفتأ عين الصمت

جفناي امتلاً برماد الشمس
صدري ممتلئاً بالكلمات المعشبة
المختنقة
عيني بالرويا محترقة
قد جئت إليكم فوق الحبل المشدود
يقتلني أن اتلفت أو ارتد
فرايت الأم - الغولة تحت الصهد
عزّت ثديها للزوار
كشفت عورتها، فاستخذت.. أدت
الوجه

فزلت قدمي
وهويت على صمت الميدان
تتكسر في رأسي أظفار الصخر

يتحشرج فى حنجرتى صوت الغرين
والغيطان

إفتح عينيك الآن على سفر التكوين
الصامت فى حنجرة الأرض
وتحسس موت النطفة فى الرحم
السفلية
واملا رثيتك الفارغتين
بعبير الظلمة،
واشرب ما ينصب من البئر المنسية
وانتظر الشمس الأولى كى تشتعل
جذور الطمى..

افتح عينيك الآن على أعشاب الأرض
وأغسل جفنيك بما فى الطمى من
الأسرار
وتأوه فى ساقية الصيف
وغمغم فى الأمطار..

(١٩٦٥)

الجوع والقمر

-١-

هبت هياكلهم من الأرض - البوار
عظما رماديا، بقايا من كفن
فالجوع مد أصابع النيران حبلا فى
النحور
والطمى أن كانه حطب بقلب النار،
صوت مرهف دامى الصدى فى الكون
طن
يستنفر الموتى، يشق عن الجماجم

سكرة الأرض - البوار
والصبية المتوحشون تخلعت أظفارهم
فى الأرض بحثا عن جذور ميتة
وقفوا قليلا، حدقوا فى الصمت،
أعشاهم

صراخ الضوء فى عين السماء الباهتة
خطفتهم الرؤيا فناموا فى النهار،
والريح أفعى تغطى أحشاؤها جوعا،
فدارت والتوت حول الجسور
فحقت، عوت، نادت لتوقظ غفوة الموتى:

لقد جاع الصغار
جاع الصغار
جاع الصغار
فانشق فى ليل القرى ملح القبور
هبت هياكلهم من الأرض البوار
وتحلقوا حول القرى
أسوار عظم فى بقايا من كفن
جاسوا خلال الدور، ساروا فى
الحقول الخالية

نادوا.. فرد صدى أبخ فى الظلام
غنوا.. بكوا.. شقوا الجيوب البالية
(لا شئ يأكله الصغار
فاترك عبائك القديمة يا قمر
واسرق لهم بعض الذرة
بعض الذرة
بعض الذرة..)

-٢-

الأمهات بلغن سين اليأس فى صمت
القرى
عاما فعاما والسرراويل القديمة فى
انتظار
فخرجن فى ليل القرى

يخمشن أفضاذا ويلطمن الفروج
يحلين أضواء البروج
يشهقن إغراء ويبكين ابتها لا للقمر
(لا تلتفت للحور.. لا تأخذ مناديل
السفر
منهن.. جئنا يا قمر
أدخل هنا،
واسق السراويل القديمة يا قمر..)

-٣-

الصبية المتوحشون
تركوا أصابعهم بقلب الأرض،
قاموا يصرخون:
(إن كنت تسمعنا فألقِ جماجم الموتى
التي
رصت كؤوسا فوق مائدة السماء
دعها بما فيها من الخمر التي
عصرت لهيبا في دماء
واجه بعينيك العيون الغاضبة
إن كنت تسمعنا فثبّت عينك الجوفاء
في عين البشر..)

-٤-

الموت يمشى في القرى
خطواته في الريح جسر لا يرى
يمشى بطيئا، يخلع الأكمام،
يرمي ثوبه فوق الفضاء
أنفاسه دارت لتطفئ كل مصباح
مضاء
فجرى إليه الصبيّة المتوحشون
لأذوا برجليه.. فغمغم في صفاء
ناحوا له فجثا وغمغم وابتسم

وأضاء في عينيه مصباح الألم
صاحوا به:
هذا قمر
فمشى بهم.. خطواته في الريح جسر
لا يرى
ألقي عباة عليهم وانتفض
لم يشعروا بالموت وهو يطير في جوف
السماء
رقصوا بكفيه ونادوا:
(يا قمر
هبنا الذرة
هبنا الذرة
هبنا الذرة..)
(١٩٦١)

الغشاء الأخير

أبى ضمّ فضل العباءة
على منكبيه الهزيلين فامتز تابوت قلبي
ونادى:
(خذ السمس المرق، هذا رغيغ الشعير
تبلغ به لقمة لقمة كي تذوق الدماء التي
أشربتها السنايل
تذوق به طعم لحمي الذي كان يشويه
صهّد النهار المختل
تبلغ به واحذر الأرض..
دنياك دنيا الردى والفجاءة.)
وأمر التي عصرت ثديها للقبور
تعري لى الصدر. (خذ يا فتاى
الصغير.)
وقد شيعت سبعة من بنيتها
إلى الأرض. (هذا دمي يا فتاى

(الصغير).

حكاياتها طائر صلبته الرؤى. (لا تخف
غير هذا التراب.)

ومدت لى الشدى كاسا من الثلج تطفو
على وجهه رغوّة من دماء وطن
(رهيب هو الموت.. عسرى من اللحم
"محى" ونور).

أبى ضم أمى وقال:

(خذ الآن هذا العشاء الأخير

ستمشى من الدار فى الصبح،

لا تنسنا ليلة العرس..)

فاهتز تابوت قلبى..

وأقلت من طائر الموت عاما فعاما

ورأوتّه حين سألت مناقيره فى الرياح
الخفية

فصلبت نفسى على صهد نهدين من
غير عرس

ومن غير ماء

فواجهت أرض الردى والسكون

وطيرت من عش قلبى صقور الجنون

أغنى إلى الأرض، أهتز فى عرسها

بهلوانا

وآرتد فى آخر الليل أعوى مع الريح،

كى أسلخ الجلد..

آرتد من تحته أفعوانا

أعض الوجوه الرهيبية

وألتف حول الرياح الخفية

وحملت فى القلب تتين حزن

وأخفيت عينيه فى رعب روحى،

انطلقت

من الصبح فى طيبة، وأدعيت السرور
قريب أنا.. يا صديقا أرى جرحه فى

الضلوع

أرى حفنة من يمام القرى فوق عينيك
حطت وطارت.. على صدرها آية من

دماء الوداع

قريب أنا فانتظرنى

تأزجج بدوامة الصمت واكتم بجنبك
بعض الدماء

وأغمض على ما تبقى من الأرض
والشمس جفنيك،

وازدع على صخرة الأرض بعض
الأغاني الأخيرة

أرى بيننا سور رعب.. وآ..

يا صديقى انتظرنى

وخذنى إلى ظلك الجائم المستجير

وخذنى قريبا من الجرح،

هبنى قليلا من اللحم

واسكب بصدري

دما باردا معتما يطفئ النار فى
الصدر،

أطفئ نوافير قلبى

وخذنى إلى صوتك الرحب يا.. يا

صديقى انتظرنى

وقد صارت الأرض هذا الطريق الذى
بيننا

وقد صار هذا الرماد الذى يملأ الكون
سورا

من الرعب يقصيك عنى

ويقصى دمي عن عروقي

فما عاد فى الصدر عش انتظار

وضيقت زادى من الخبز والخمر،

الأم المجنونة

افتح عينيك الصافيتين
وانظر من ثقب الأرض شعاع الشمس
الأولى
والضوء المنسكب من القمر الأول
انبش قبو الظلمات
يا طفلى.. يا "محيى الدين"
إنزع خصلات الشعر من الطين
وارفع أذيال الكفن المبتل
وتعلم غررة الآهات
لا تضحك حتى لا تخطفك الحوريات
لا ترقص فوق معارجهن الفضية
ثدياى امتلا.. فامنح صدرى شفئك
امنحنى زناى المقطوع
واسعد كي تشكو من ظمأ أو جوع
واصرخ لأعطى سايك العاريتين
إصعد.. فقطائر عيدك ما زالت تعبق
فى جوف التتور
والقمر الأخضر ينبت عشب الجنيات
والشمس الأولى تدرج فى معراج
الصمت
والفرس البيضاء تدق حوافرها فى
عتبات البيت
فاصعد من أعماق الموت
يا طفلى.. يا محيى الدين
إصعد من أعماق الموت..
إخضرى يا ريح الليل المفجوع
حقرت جدار القبو.. فرفأ عبير الحنطة
والحناء
إستيقظ يا قمر العشب السكران
غمغم يا جرس الشمس الزرقاء
طفلى يتلفت فوق الأحصنة الخشبية

صبت سواقي النهار
عصير الطريق
وفى الليل ناديتنى يا صديقى
من الكون:
(خذ من دماى دواء الزمان الحقيق
وخذ قلدة من ضلوغى
ونم ساعة تحت ظلى..)
بعيد أنا يا صديقى..
وفى وحدتى لم أعد أستطيع العشاء
ولا أستطيع الكرى قبل أن ترجع
الأرض ما ضاع منى
فيا أيها الطمى.. أرجع لدوامة الريح
قلبي
ويا أيها الأفق صبّ الرؤى فوق عيني
ويا أيها الطمى أرجع لأمى بنيتها
الصفار..

حصانى هو الريح فى مسرب لا يحد
وخمرى جرار من الرعب
خبزى دوار
فان تتركينى.. أمت.. يا سواقي النهار.
وحيد أنا.. يا صديقا بلا أعين أو
شفاه
وحيد أنا فى مهب الحياة
وقد فر قلبى من الأرض
للأرض
للأرض
هاجرت من واحة الانتظار
فيا كوكب الرمل والصهد والريح..
خذنى..

(١٩٦٤)

سوف أمزق وجهي الذابل في الوديان
سأولول حتى تسمع صوتي بنت
السلطان
عودي من أغوار السجن
فوق سرير العرس الفارغ حط الصمت
صبي في قنديل العشب المطفأ بعض

الزيت
يا بنت السلطان
يا فرسا تنتهب شعاع الشمس
يا وترا مشبوكا في قيثار الريح
عودي من أغوار السجن
فوق سرير العرس الفارغ طارت من
أقدام الجن

حفنة ثلج مصبوغ بالدم
عودي من أعماق السجن
فوق سرير العرس الفارغ حطت
خفاشات الملح.

يا بنت السلطان
يا أغنية القمح المسروق
عودي من أعماق السجن
واخضري في صلب الدار
عودي عودا يطرح ما لم نعرف من أثمار
فوق سرير العرس الفارغ كوني الشجر

الوارف والأطيار
كوني خاتم محيي الدين
كوني رحما تنفض طمي الأرض
فتملا وجه العالم بالأطفال..

(١٩٦٤)

دلتا النهر الأسود

-: ماذا يملأ عينيك الطافحتين بشمس

ويطير خلال الريح.. على عربات من
قش ووسائد من ريش
طفلى يتخاطف سيف البرق ويركض في
الأمطار
يتردد صوت خطاء خلال الظلمة في
الآبار

ينطلق غناء وهواء في البرية
طفلى يرقد في أقبية البحر الزرقاء
ويطير بسروال من زيد
ويرحط بنافذة الميناء
فيخاف عويل الطرق الأسفلتية
ويطير ليهرب في الصحراء
تبعاً وزروعا ونشائد حب بدوية
ويهاجر فوق حصان الريح
فاشم عبير لفائفه الأولى
وأجس يديه على ثديي الممتلئين
هذا صوت الطفل الضائع يصعد من
أعماق القلب

يبكى في غرغرة الرعب:
(أمي.. خطفت روجي بنت السلطان
دقت في صدري قنديل العشب
غرس في جنبي سيف القمر
المخضر.

زرعتني في منبت نهديها قارورة عطر
في ليلة عرسى.. خطفتها الغيلان
وانسكبت في قلبي موسيقى الموت..)
إجلس في ملقى قتوات الطمي المعشب

يا محيي الدين
واحلم في ظل الجُمَيْرَة
واسمع موسيقى الأرض تنن بساقية
الطين
حتى أبحث عن خطيبك الهالعة العينين
سأمر خلال الأبحر،

الجوع ١٩

-: يملؤها شبر من أرض خضراء
يملؤها شباك يشرب من حنجرة الريح
وشرارة برق تخطف قلبي الطائر في
الظلماء
يملؤها أن تختبئ بين نصال الرعد
مرتعشاً أطرح فوق الأرض قميص
دما.

-: الأرض تدور على محورها المائل،
لن يأتينا فصل الرعد
وشتاء البرق الأخضر لن يأتينا قبل
الصمت.

-: آه !! لو كنت ملاك الموت
لغسلت الأرض من الضوضاء
وشنقت لغات الأرض
ونصبت مقاصل فوق الجسر،
بنيت مدائن صمت
-: ماذا يفريك فتبحث عن فاكهة
السنط؟

-: الليل القاسي ينصب لي أشراك
اللغة الأنسية
يشنقني الليل بما ينهدل من الأجراس
الغبشية

يطرحني تحت ستاك صوت من فخار
وأنا أسمع ريحا تولد في الأعماق
أنظر هبوب اللغة السفلية..

يسألني شجر الصفصاف:
(من أية ريح ملعونة
امتدّ الخنجر.. مزق ثديي النابت في
الأعماق

من أية أرض مطعونة
انسربت حية ملح تنهش رحمي الثمرية

فاظل على شطآن النهر بلا أزهار
أخضر ربيعا بعد ربيع
وأموث بسن اليأس بلا أثمار !!
يسألني شجر الجميز:
(من يحمل منى سلة أثماري الذهبية
ويراوغ.. يترك تحت الصهد صقاري
الأيتام !!

من يأخذ منى خشبي الطيب كي
يصنع مقصلة خشبية
أو يصنع منه النعش أو التابوت !!
يسألني القمر السهران:
(من يملك وجه الأرض..
فيحرم من ثديي صقاري الغرباء !!)

أقدامى انفرست في الصخر
نهدى انفتحا في أعماق البحر
وركعت ألم شعري الأخضر في
الظلماء

وأنادى الصمت فيدق بالأبناء
القهم ثدي السنط على شطاني
الشرقية

وأقص عليهم بعض حكايا الجوع
الطافح بالأحلام
فتحط عليهم شمس الرعب
أدفنهم بعد العصر بشطاني الغربية
مضمومي الأيدي، يرتعشون باكفاني
الكتانية..

من أعلى الوادي انطلق الفارس ذو
الأجراس

الصفصاف..

ينحدر الفارس ذو الأجراس
من قلب المدن الوحشية
يتكئ على أسوار الريف
(ملعون - إن لم يثمر - شجر التين).
يذهله صوت يندب في الآبار
(ما أقسى الأرض إذا لم ترحم صوتا
يرقد في الأغوار)
تنغرس خناجر صمت في جنبه
(موحشة أنت.. أيا أطلال)
يشعل غليونا، ينظر صوب الشرق
وصوب الرب
(من أي سماء تشرق شمس الرب؟)
:- ماذا قالت أجراس الموسيقى
السفلية
حتى يهتز السيف يمينك ١٩
:- أجراس تندب في مريثة الليل
أجراس تبكي جرح الأرض السوداء
:- والسيف الغاضب في يمينك ١٩
:- إننى أنتظر الليلة في أبواب الرعد
أنتظر عبور الأشباح لأقتل شبح
الصيف الأسود
وأحكم شجر الصفصاف
وأقيم صفار الأرض شهودا حين
أميت الجميز
وأعيد الجرح النازف في أعماق
الأرض

يستجمع فى عينيه الصيف التائه فى
الصحراء
يرتاح لما تنطقه الأرض من اللهجات
الرملية
تضحكه جنيات ترقص فى خلجان
الريح
فى الليل يغمغم بالأحلام
فى الصباح يصلصل بالآلام
ويجوس خلال مدائن صمت وحشية
وتضيق عليه البرية..

:- ماذا أبقاك هنا يا طين الأرض
السوداء
ماذا أبقاك فلم تهرب حتى أرسفة
البحر ١١
:- أبقانى جرح فى الأعماق
محفور فى صلبى ينزف عشا للأغنام
وصغاراً للأرحام
وفطائر عيد للأيتام
ورجالاً سمرا ونساء يغمرن العالم
بالأحلام
وحدائق شجر لا يهجرها ثمر طول
العام.
:- ماذا يبيئك الآن وقد طمرتك الريح
واندمل الجرح الطيب فى جنبك
ماذا يبيئك ورعب العالم يصرخ فى
عينك ١٩
:- يبقينى حلم بالأطمار
وفصول الرعد الطائر بالأثمار
أنتظر ثمار السنط وأزهار

أنصت يا شجر الصفصاف
وارفع خصلات الشعر الطائر واكشف
هذا الصدر
أ.. ها..!! أين النهدان، وأين أضعت
الأرداف؟
من أخرس فيك اللبن الحي.. فعشت
على
شطان النهر بلا أبناء
وغفوت الليل فلم تتراكض فوق الأرض
سيولا بشرية
وأضعت عصيرا كان يبشرني بالنسوة
والأبناء!!
أهدرت دماءك يا صفصاف
لتهود امرأة جبلى أو أطفالا يغترفون
حليب الأرض
(فليقتل شجر الصفصاف
فليقتل شجر الصفصاف
فليقتل شجر الصفصاف..)
أنصت يا شجر الجميز
فى أى عصور الرعب تعيش فتحمل
طية هذا القلب!!
أثمرت سلالا ذهبية
وغفوت لتغرق فى الأحلام
فاضعت طعام الأيتام
أهدرت دماءك يا جميز
لتهود رجالا وخناجر
(فليقتل شجر الجميز
فليقتل شجر الجميز
فليقتل شجر الجميز..)

صرخت عذراء الأرض المهجورة:
(فارس قلبى الطيب
لم يات من الأسفار الليلية
قتلته الأيدى الشبحية
نشرته رمادا فى الفيضان وفى أصلاب
الدور
سكبت دمه فى الآبار
أكلت عينيه الأطيّار
شرب النهر الصامت خمر القلب
أه.. يا فارس قلبى الطيب
صوتك فى أعماقى يعشب ليل نهار
يبتهل نداؤك : " يا صفصاف
أثمر حتى نطعم يوم العرس.
تخضر صلاتك : " يا عنقود البرق
إملا كاسك حتى نسكر يوم العرس
واعزف يا قيثار الرعد
حتى نرقص للموسيقى السفلية.")

-: أحلم أن امرأتى العاقر وضعت بنتا
حبلى
بعد قليل وضعت طفلا يحمل خنجره
فى
الصبح ويذهب للكتّاب
أحلم أنهما رضعا ثدى الأرض وثدى
الشمس
قالا شيئا فانفجرا فى ضحك صاف
:- ماذا قالا!!
:- قالا لغة لم أسمعها فى أركان
الأرض..

مائدة

لفائفهم، وتراب الظهيرة، والزيت فوق
الجباه
وشئ بأوصالهم يتنفس إعياءه، تعب،
وطريق
تموت على جانبيه الظلال، يطول
ويقصّر حتى ارتموا بالوصيد
إلينا بكسرة خبز ودورق ماء وهيا
أعدوا طعام العشاء، مزيداً من اللحم
والفاكهة
فإن صباح المدينة عيد.."
وفاح من الدور عطر الشواء ومدت
موائدهم..
(رقصوا لصليل الصحاف) ومدوا
يديهم فروعهم أن
لحم القدور تفدج، أنشب إيقاع
صرخته في الصدور،
راوا في الصحاف عيونا تحقق، في
الصمت تبكى،
وينهمر الدمع منها، تدور محيرة،
سمعوا صرخة
لكرتهم بأصوات أطفالهم..

(١٩٦٢)

شجرة الأسلاف

دفنا في جذور التوت موتانا
وعدنا نملأ الأفران دخانا
لينتظر الصغار فطائر العيد
وينتظر الكبار مواسم الأمطار،

يخرج صبية القرية
ويلتفون حول جنينة التوت
تسلق واضرب الفرعين بالأقدام
فهذا توتنا الأبيض
يمد جذوره ويمص ما بصدور موتانا
ويشرب ما بأثداء النساء السمر من
لبن
وهذا توتنا الأحمر
يمص دماء قتلانا
وهذا توتنا الأخضر
يمد جذوره بسواعد الأطفال
ويأشمس الفروع الخضرة غطينا
وضميننا سوارا من حميم الطمي في
رسفيك
واسقينا، وصبينا عصيرا في جذور
التوت..

(١٩٦٤)

إختراق مملكة محرمة

خضاب العرس فوق يديه قبرة مسائيه
وقنديل على بوابة الأرض الرمادية
وفي قدميه وشم حماقة برية تهتز في
أفق من العناء
وفي جنبه ساقية المواويل
تصب غناها الطيني مرتعشاً على
أهداب قنديل
فتسقيه عصير الطمي والأضواء
وتسقيه عصير العشب والجميز،
تطلق روحه في الليل مثذنة هواثيه
تطير بقلبه زغرودة كانت بجوف
الأرض منسيه

ويضرب في تراثه الدم المحرور
يفغم في ظلام عروقه الأبناء

تسلق شرفة الغيطان صمت، أنعم،
قمر
وتحت أصابع الجميز والصفصاف
ماء مقمر

بردائه الليلى ينحدر
تعوم على حوافيه الفراشات السماويه
وتحت الماء.. تحت الماء مملكة تضئ
قصورها

وتضئ أبهاء خرافيه
ومن أبراجها ينشق وجه الماء
فتخرج في انتصاف الليل جنيه
تشم الطين فوق الشط، تمسح شعرها
بالضوء والكافور
وتحت قميصها نهدان من ذهب ومن
مرجان
تعمرى صدرها للريح كى يتنفس
النهدان

فيرتشان حين يجوس بينهما يحط
عليهما القمر
وترقد في سرير الجسر عارية..
وتنتظر..

وينطلق القتى الريفى قبل زفاهه عبر
البنائيات الترايبه
يجوس خلال أرض القمح والأقمار
والظلمه

يغافل حارس الليل
ويهرب تحت جلباب من الظل
تساوره الهموم الخضر والأعراس

والأحزان واللقمه
فيسرع في طريق النهر نحو مدينة
الأحلام

ويملاً جيبه من أفرع الفجر
فيذهله سرير الجسر بالأضواء
تترى.. من أى أرض هذه العذراء ؟
مهاجرة رمت أثوابها فى النهر ؟
مسحورة ؟

دخلت مدينة سقلية فى الصمت
مطمورة ؟
- لماذا جئت يا إنسى حتى صرت فى
أعتاب مملكتى ؟

لقد عكرت نزهتى المسائيه
رأيت محرماً، وفضحيت يا ابن الطين
أسرارى..
- أضلّتى الرؤى حتى نسيت مسالك
الأرض

وساقتنى التهاويل السماويه
إلى بستانك الممدود

تدور الأرض تحت حبات القمر
وفى النهدين فاحت زهرة الخشخاش
وفى العينين أشرعة خلال الصمت
والمجهول تبتعد

يمرغ وجهه ويشم بين جدائل الشعر
حدائقها الإلهية
يلامس كأسها فتدب فيه شرارة
خضراء

يقبلها ويرتعد
يلوذ بها فتعصره، يفوص بصدوره
نهدان مستونان

وينغرسان.. ينغرسان
تسير به إلى أبراجها وقصورها وتغيب

تحت الماء

وتحت الماء يشهق غبطة ويراقص
الجنية المبهورة العينين..

(١٩٦٤)

خوف

قمر أخضر

يطلع من مثذنة الصيف،

يفك جدائله الخضراء

يطرحها فوق الأرض عباءة قش ينعس

فيها الطير

يعقدها في عذبات النخل عناقيدا

فيروزيه

يتحسس صدر الأرض العذراء

يملؤه لبنا أخضر، ينس ثدى الطين

ليفجر في أصلاب الشجر الطيب روح

الأرض

قمر أخضر

خلع الخفين وجاس خلال الماء

فاخضر النبع الداكن وأخضرت في

السط جذور الريح

قمر أخضر

يشرب من عينيه يمام الصيف

يرتعد سرورا في التيار

نهداه انفتحا في الأغوار

وانسكبا حتى نام النحل التائه في

الأزهار

لا تنظر للقمر الأخضر

لا تغرس عينيك الجائعتين بعينيه

الخضراوين

دعه يشبع من أثمار الريح

ويجمع في رثيته الأبخرة الأرضيه

ويدس يديه برحم الأرض ويغرس قدما

في الآبار

لو نظرت عينك في عينيه فسوف يغرر

تحت سماء الصيف

ويدس أصابع ضوء في جنبيك

ويحط على عينيك سحابة نوم فيروزيه

لو نظرت عينك في عينيه

لاتسكب الطحلب من نهديه

وأمتدت تحت سماء الصيف يداه

المعشبتان

وتكور عشب الضوء وطوى اللين

الأخضر والأحلام

تلقيها في عينيك رغيفا يحجب عنك

الأرض

فتظل على أطراف الجسر

مفعوم القلب شريدا تنزف بين العالم

والأحلام

لا يأتيك النوم ولا تستيقظ حين يعود

الصيف

(١٩٦٥)

مهر الصيف

من أطلق مهر الصيف !!

يجرى بسنايكه الأخضر على أطراف

الجسر

بصهيل صاصل فيه جرس العشب

وزفير ينضج بالزبد الغضى

من أطلق مهر الصيف !!

ينطلق.. فترقص معرفة خضراء

يندفع إلى تيار الماء

مرتعشا يقطف أزهار البشنيين
يقتات من الياسنت ويركض فى
الأعماق
ويشم العشب النابت فى أرحام الطين
ويخوض خلال الطحلب والأصداف
يندفع إلى الشمس المصلوبة فوق
الجسر
ويشب على رجليه وتلمع فى عينيه
الريح
من أطلق مهر الصيف !!
طفلى فى ظلمة بطنى يحلم أحلام
الشهر الرابع
يتخلق منى عضوا عضوا
يتدفق فيه الماء الطافح من جنبى
ينسل إليه عبير الأرض خلال الدم
من أطلق مهر الصيف !!
حملنى ما حملة الطمى من الأثمار
أثقلنى بالطير النائم فى الأشجار
وانطلق.. فدى الحافر وجه الطفل
أسقط حملى.. أسقط حملى مهر
الصيف

نبح من ذهب وجزائر فضية
وطيور حمر شتوية
وزهور دماء
وضفائر ماء
وشمس تلمع فى العينين الصافيتين
من أطلق مهر الصيف !!
(١٩٦٥)

ثنائية للقمر والعنف

أغنية

طبق البلور
فى الليل يدور
مرتعشا، يصعد سلمه المسحور
وبنات الحور
يأكلن الخوخ الأزرق واللوز المقشور
يرقصن على إيقاع الشهب الدوارة
أو يعقدن جدائلهن على قمر البلور..
مردود الأغنية:
القمر جديلة عشب معقودة
والنهر الأسود آهة جوع ممدودة
والليل على أكتاف الحراس
أزار نحاس
وعيون بنادقهم صمت مشوى
وجيوش جرداء محشودة..
(١٩٦٧)

طقوس وأحراز شخصية

أقرأ ما تكتبه الضفائر
أسمع ما تقوله الشمس الغربية
المضمخة
بالزيت والنيران والحناء
أسمع ما تقوله الضفائر المدوخة
من حمصات الخيل أو تناغمات الموت
والطفولة
وشهقة الفحولة الضائعة المنسلخة
- من جسد العالم اذيشيح -
للرمال والأغنية المجبولة
من رغبة الوجوه والعقم الذى ينبت فى
الأصلاص
ومن سنابل الملح التى تنبت فى

الأرحام..

ضفيرة:

خبأتها - من قبل أن أبدا في الأسفار

في مصحف الدهشة والأشعار

خبأتها بين عروق نخلة، وكانت النخلة

تضرب جذرها في لبن الأساس،

ترفع الجذع كأنه القبة

وتحمل النهار

ضفيرة

في رهج الأيام

أكلت من سنبله الآلام

وطرحت شجيرة الجوع زهورها

الصفراء فوق الرقبة

والقمر الأسود فوق الرأس

تنبت في مداره سنابل الرعب،

ويقفس النهار

أعربة ييضاء

كان النهار مثقلا باليأس

فانكسرت من تحته النخلة

وانفصمت عرى فقار الظهر

حين رأيت الشعر

في الريح مبيضا مبددا يقطر منه

القهر..

(١٩٦٧)

لناثية

باسم الله

باسم الإنسان الميت في طرقات الطاعة

والمشبوخ الكلمة في أحزان القلب

باسم اللعنة والمغضوب عليهم

والضالين

أبتهل إلى الكلمات - الحربة

والإيقاع - الطعنة

والفاصلة الحادة كالسكين

أن تقطع ما يربطني بالإنسان

أن تجعل مني ثوبا يصرخ في ظلمات

الوحشة والبرية

هل يصرخ بالعنات الرافضة

المهزومة؟

غير الإنسان العاشق؟

أبتهل إلى أعمار الطمث المخصب

والأشعار

أن تضرم في كلماتي النار

أن تحرقني وتبعثرني

أن تجعلني أمشولة هذا الصمت

الأسود

أن تربطني شارة عار في عنق السجان

أن تجعلني لفظاً مراً في أفواه

الكذابين الدجالين

غير المغضوب عليهم

غير المرفوضين ولا الضالين

أمين..

(نوفمبر ١٩٦٧)

معوذة

أعوذ بالشعر من الجنون

لولا ما كنت ولا تفتحت تحت مشارط

الشمس

مسالك الرؤية والعيون

لولا ما تكوَّرت وأنبسطت جوانب

المهجور والمسكون

تطيف

هم في ذرى الأمواج حينما ترتد في
انكسارها
على الشطوط، أو في لحظة اندحارها
وعولها المهزوم للظلام
همو إذا تحدثوا.. فالقول جثتان
إحداهما ترششت على صديدها
مستحضرات
العطر والتجميل من قنائن الدس وزهر
الخدبة
لكنهم إذا تحلقوا في السر..
أخرجوا الثانية المنتنة الفظيعة
وأبثوها ليلة من بعد ليلة.. واغتسلوا
وأقفلوا دفاتر التمايم المقدسه
وهتفوا - في الصمت - بالمحفوظ من
طلاس النصوص
(ما من محدث يقول ما يؤمن به
ما من توجع يحمل في إيقاعه صراحة
الآلام
ما من تعارف تكشف في نبله شراسة
الأرض التي تحبل بالأحلام..)
ترتعش الوجوه بانفعالها المفتعل
الدخيل
لكنها - تحت صفاقة الجلد - ارتخت
وانتهت
لذائذ الرضا ونشوة الإغماء
تفجرى يا كتب النصوص
تفجرى يا كلمات السحر في الطقوس
واعتدلى يا رقصة الأرض على حبال
الأبراج
همو إذا تحدثوا.. فكل شئ ممكن
وقائم ومستحيل

ولانتحرت تحت مطر الدهشة بالصمت
أو الخيانة
أعوذ بالكهانة
من هذه الفضيحة التي تطردنا من
جلدنا
تجعلنا نهرب في الأشياء
فمرة نقيم في صخرية الصخر وفي
سيولة السوائل
ومرة نمتد في تجاور الحوائل
ومرة نقيم في عشا ش موتنا
ولا نقيم - مرة - في بيتنا المعمور
بالهواجس
(لولاك يا كهانة
ما أفصحت قصائد المعتمة الملعونة
عن غضبي المرير والوساوس).
أعوذ باليوس وبالوساوس
من راحة التراجعات والتوافقات
والتأمر
(أراك يا مصطلح (الظروف)
محنطاً تنقل من جبانة السلب إلى
مقبرة الإيجاب
فمرة تبرر الهزيمة
والرعب والنميمة
ومرة تجعل من شعائر الموت شعائر
القيامة
وتجعل الرحمة طائراً يفسق في أسنة
السيوف)
أعوذ بي مني ومن تخيطي في اللعنة
القديمة
أعوذ بالرفض وبأخطيئه
من نعمة الرضا ونعمة الإيمان..
(نوفمبر ١٩٦٧)

والتحقوا بشملة الترادف الخفيف:
السير والوقوف
القتل والإحياء

(نوفمبر ١٩٦٧)

إيلان

أعرف أنني لم أفقد الشجاعة
لم أهجر اللعب على الحبال
تمردي مستأنس كالطاعة
أعرف أنني لم أفقد البراعة
أستبدل القناع بالقناع
(ما صلة القناع بالقناع !!)
أدخل في الدياجر المريعة

وهامتي مشدودة وأعيني مرفوعة
لكنني.. لو فُتحت في طرقي (البالوعة)
وأدخلت رأسي إلى منطقة الظلال
والسكوت

لأنزلت خطيبتى فى الليل نحو
السكن المجاور
وسقطت والبتى مَيَّضَةً الضفائر
ومزق الصحاب ما كتب من رسائل
وانتسخت ملامحى فى ظلمة الرؤوس..
لو أننى واجهت ما فى السترة الأنيفة
من مخلب وناب
لو أننى واجهت ما تفعله الكيمياء من
عذاب

هل أفقد الشجاعة
ويسقط القناع !!

صوت يتردد فى أركان العالم
ترفع فى وجهى السيف !!

أنا أطعمتك من جوع، أمنتك من خوف
بعثرت حوائك العسس المستيقظ
والحراس

أغلقت العالم خلفك حتى لا ترتد
وأقمت أمامك فى طرقات السعى
مغالقها المأمونة والمتراس

كى لا تهرب من نعمائى وعطاياى !!
ما لى أنظرك الآن تولول من جزع أو
تصرخ من إجهاض الصيف
وأراك تولول كالملسوس
وتفر كأنك تفلت منى..
(أنت أمام عيونى أين توليت).
يا للقلب الكافر
يرفع فى وجهى القلم - السيف..
(نوفمبر ١٩٦٧)

أغنية

يا طفلتى التى عشقتها فى أول
الشباب
هودجك الحراب
خضابك الرمال،
والقبة من مطارف الجزائر البعيدة
والخف من غرائر العنبر، والفتوح فى
الثياب

عينك يا حبيبتي قافلة مثقلة بهذه
الركائز الجديدة
والشيب فى فؤدك
ورقدة الشموع فى نهديك
وماؤك المالح فى فخذيك
أجنة شائثة العيون
أجنة مطبقة الشفاه

أو نطفة لم تشتعل بمائها الحياه
فارتعشى من قبل أن يدركنى الجنون
وارتحلى وحيدة،
وانتظرى القيامه
كى تلدى فى القبر
أجنه تحبى تكرهنى
تكتبنى قصيدة فى دفتر الجنون
يا طفلى.. يا قمر الأشعار
يا غربتى التى تطلع مثل السر
ارتحلى وحيدة فى الشعر
واغتسلى بالنار
كى تلدى فى القبر..

(ديسمبر ١٩٦٧)

التعام الظل بالظل

بينى وبينك أيها الصبح
ست من المدن العتيقه
بينى وبينك من شوارعها الوجوه
الصفراء واللغة العتيقه
بينى وبينك من نوافذها زجاج اليأس
والستر العتيقه
بينى وبينك أيها الصبح
غيم تبرعم فيه السوس والملح
أرض تفتح وجهها المشقوق
عن وردة ألوانها جرح
وفراشة الفخار والخرق العتيقه

كنا معاً... بينى وبينك خطوتان
(كنت صراخ اللحم تحت السوط

حينما
يقطع ما توصله الأرحام
وشهقه الرفض إذا تقطعت مسافة
الكلام
بالسيف أو شعائر الإعدام
كنت أحتجاج الضوء والظلام
وثغرة تنفذ منها الريح
للناشئين من أرغفة الولاة والقضاة
والخائفين من ملاحقات العسس
الليلي
أو وشاية الأذان فى الجدران)
بينى وبينك من مسافات التوجس
والتساؤل والحوار
وأخوة السجن المؤقت والشجار
تتفتح السحب الحبالى المطره
ماء يشير إلى خطاك، وفى فمى عنقود
نار.

كنا معاً.. ظلى وظلك مهتران
تواثبان وتعلكان الحممه
كنا - معاً - رمحين ينقذان للأرض
الجديدة والطقوس المظلمه
حتى إذا جئنا قري النمل المحاصر فى
الشقوق
أعطاك - من حرص الجبله والطقوس

عرشاً، وأعطانى السكوت.
(أصبحت مهمازاً وحيداً يلبس الصدا
جملاً - بكر الصمت - ينكى الماء
والكلأ
بينى وبين مدينة الأحياء والموتى

قمر قد انطفأ
زمن تصلّب، صحراء من الأصدا..)

لو أننى لم أعلن التوبة
من قبل ميعاد الحساب
لو أننى لم أسام التحديق فى نخل
السراب
وأسرة الصبّار والصمت المدجّج
بالحراب
لظلت مبتعداً ومنشّقاً يخالينى زواج
الريح

والماء المقطر فى السحاب
وظللتُ حُلماً لا يريحك إن غفوت
(وحلّت الخيبة
من بيننا زالت مسافات التلقت والكلام
فتوحّد الظلان والصوتان،
لم أسمع خطى الموت الدفين
وصرخت كى أنجو فأذهلنى السقوط
وعلى جبينى من دمالك آيتان:
موتى بموتك، وانتظارى المرتعد
- فى برّخ الأحياء - تشرق
الشمس الجديدة بالقصاص..)

(أبريل ١٩٧٠)

الشاعر والهزيمة

لو جئت فى عباءة الهزيمة
فأفسحوا طريقي
ففى جيوبها دفاتر الجريمة

ويومة الكبريت والحريق

لو نمت فى مقبرتى القديمة
مكفناً بجامد الدماء
وأخرساً، وسادتى الغناء
فمزّقوا جمجمتى
وخوضوا فى رثتى
وصلّبونى مثلة فى موسم البروق
ولطخوا وجهى بطينة لثيمة

فى الليل.. سوف تهبط الساعة
الخرساء
لتحرق الرماد فى عروقى
وتنثر العظام فى بوابة الشروق
تصلبنى فى طرف السماء
تنير لى طريقى

لو أَعْشبت مقبرتى القديمة
لو أثمرت صفصافة السموم
فإننى أقوم
مُضرّج القصائد
مغمغماً بما استرقت من دفاتر القيامة.
لو جئت فى عباءة الهزيمة
فلتسقطى يا أرض فى حضنى
ولتقطفى من ظلمة العين
أزهارك المشنومة..

مارس ١٩٦٥

عذراء الصمت.. والصمت

مروّ عتان عيناك

وغائمتان تهرب فيهما الأشباح
وأنت وحيدة النهدين في الغرفة
تمر جدائل الأصدقاء بالشرقة
بصوت الأرض والإنسان.. ترتعدين من
خوف ومن إلفة.
تمر أصابع الليل الشتائية
تغمغم في رصيف الليل موسيقى
جليدية
فيرتعد الحليب الحى في نهديك..
تصرخ في
خصاص الباب مهمة بدائية
وأنت وحيدة العينين في الظلماء
منسية.

تَقَرَّبْ أهلك الفقراء في الليل
تطاردهم قناديل الشوارع والعيون
الخرس والخرس
خناجرهم بقلب الريح تنفرس
وينحدرون في الظلماء
خناجرهم نُهِّرْ دم وأقمار
عباءتهم أساطير
وجوع أخضر العينين في الأصلاص
محفور
ويابتهم تغنى زهرة الأمطار
وينحدرون في إيقاع أغنية
جلا جلها تفجر في دماهم الرؤى
والرعب والأشعار..

تَقَرَّبْ أهلك الفقراء في الليل
ومن تل إلى تل

تدور عيونهم في مسرب الأشباح
تعالوا في خيامكم الدخانية
من الأطلال والآبار
بما في العالم السفلى من عمد سديمية
وأجراس تصلصل بالدم المخطوف من
أطفالنا الزغب
وأكفان تفرغر بالدم الرطب
سنفرس في وجوهكم الرماذية
خناجرنا..
ومن تل إلى تل
تغرب أهلك الفقراء في الليل
وعاما بعد عام تذبل الكرامة
شهورا، ثم تخضر
وهم.. فى الريح.. لم تطفئ لهيب
ظمائهم خمر
بكائياتهم غرست قوافيها بقلب الليل
تستسقيه بعض سحائب الرحمة
[ويا إنسان
بقايا من خشاش الأرض أنت، وشائه
الخلقة
تطارذك العساكر والقناديل المسائية
فتضرب تأثها من الثلجى للحد
دماؤك ليس تخضر
وأرضك لم تفجر ماعا بر
وطول الدهر لم تثمر شجيرات الدم
المقدور
عنقودا من الغضب
ولم تضرب بكائياتك الخرساء نار
الشعر فى الحطب
فمزق وجهك المجذور
فقد شنتك من عام الى عام..
ومن عام الى عام

يعود الموكب المقهور في الصبح
على أكتافهم قتلاهم السم
تغطيهم عباءات تطرزها عصافير الدم
المسفوح
تحط على نواطير الشوارع والرصيف
الصامت المهجور
عصافير الدم المصفوح
تحط على الحواري الرطبة الجدران
عصافير الدم المسفوح
تحط على نوافذها المعتمة الزجاج
وسقفها
المصبوغ بالقطران
عصافير الدم المسفوح

وفي عينيك حط الرعب والغيم
فتنتظرين.. تنتظرين صوتاً أو صدى
يأتي بما
في البحر من سفن
بما في الموج من زرقه
بما في القاع من عشب ومن أحجار
وتنتظرين.. تنتظرين صوتاً أو صدى
يأتي بما
في الأرض من أشجار
بما في الأفرع الخضراء من زهر ومن
أثمار
وتنتظرين.. تنتظرين صوتاً أو صدى
بما في الريح من أمطار
وما في الطين من علق ومن عفن
وما في الصمت من نار تفجر ثديك
المعمور باللين.

مرّوعة الضفائر أنت في الغرفة
وخلف الباب صوت صارخ بالاجوع
والرعب
أنا المتسول العريان
تركت لى لما في الأرض من نصب
تطاردني العساكر والمصابيح الضبابية
فجئت مفزعاً.. قد خانني قلبي
خذى عني الجراب الفارغ المقطوع
هيني كسرة من خبزك الأخضر
هيني كوبة من مائك الدمويّ يعشب
لونها في أضلعي الجوفاء..
فترتعدين من ركن الى ركن
وصوت خطاء في الظلماء يبتعد..

يدور الهمس من دار إلى دار
بأن فضيحة تلتفت بالعار
تلف حبالها حول الرقاب.. فيصمت
الآباء
وتنطفئ العيون السود في الأبناء
تحف قلوبهم شيئاً فشيئاً ثم تحترق
وتحترق الدماء، تحط شمس الملح
والصمت
ومن دار إلى دار
تفوج فضائح النسل الذي يأتي بلا
قلب..

لقد أحببت عينيك
وأحببت القناديل التي تهتز عبر
شوارع الموت
ركعت العام بعد العام تحت مقاصد
الصمت
وبعت لى لأشرب قطرة من ماء نهديك

صدري
لأنزف ما تحجره الرياح الخرس من
لبنى
أنيقوني عير لفائف الأطفال
دعوا نهدي ينسكبا خلال حدائق
النسل
ويا أبناء
تعالوا من ظلام البطن يا أبناء
لترحمني شفاكم الإلهية
من اللين الذي احتبسسته في صدري
المصايح الشتائية
تعالوا من شتاء البطن يا أبناء
خذوني من محفتكم إلى الشمس
لأشرب جرعة من أبحر النعمة..
يغيب عويلها يوماً، ويأتي، ثم ينقطع
وتنقلها الدروب إلى الدروب تهيم في
الطرقات
مُفَرَّعة، يولول صوتها المشبوح
تلاحقها كلاب الأرض عاوية.. بلا
رحمة..

فبراير ١٩٦٥

الطفل والحزن

كان يهوى السير عبر الطرق المظلمة
حينما يهتز في العتمة قنديل بعيد
ويرى القرية - يوم السوق - تحيا من
جديد.

كان يهوى السير في الأرصفة الرحبية
يملاً الصدر عييراً ورطوبة

لتصعقني البروق الخضمر.. تشنقني
ضفائرك الإلهية
وقد أحببت حراس الشوارع
والحواكير الرمادية
طرحت القلب تحت سناك الليل
ومن وتر إلى وتر
تفغم آهة الموال من وتر إلى وتر،
تفرغ في نوافذك الزجاجية
وقد أحببت - حتى الربع
تفجر صدري المحروق بالغفران
لكل يي، لأنني كنت أطفح بالرؤى والحب
لأنني كنت ممثلاً وجوعانا
ومستورا وعريانا
فجئت إليك من درب إلى درب
ولم أحمل معي قلبي
فقد أعطيته للحارس المنصوب في
الباب..

خلال الأرض.. من باب إلى باب
وعبر نوافذ الطرق والشرفات
يولول صوتها المخبول:
خذوني في محفتكم إلى الشمس
لتربط في ضفائرك شعري الليلي بعض
شرائط العرس
خذوا قلبي إلى القمر الذي يهتز في
البركة
ليطبع فوق خدي البركة
هبوني طفلة ضحاكة العينين أو طفلاً
خذوني في سرير الربيع
لأرجع من عذاب بكارتى حبلى
خذوا عني لهيب الطائر المحفور في

يرفع الشوب ويقتات من الأرض
خصوبة
ويشتم الماء والطين،
يغنى حينما يلمس فى السنبيل نعمة.

كان يهوى الشهب إن دارت ذيولاً من
وهج
وتلوى ضوءها فوق المياه
كان صفلاً يعدشق الليل ويهوى أن
يعود
حينما يسمع تثويب المأذن..

ومضى.. ذات مساء
يتغنى للقناديل البعيدة
وجمال الأرض والليل العميق
ورأى عبر الطريق
شبحاً يرمى على الماء الحجارة
قال للطفل :
"أنا فى الانتظار
قد ترقبتك أعواماً طويلة"
ومضى يعيث فى صدر الغلام
عصر التفاحة الحمراء،
ولى فى الظلام..

أتى - يوما - على الحى غريب
كان فى كفيه جرح، على الصدر
علامات غريبة
وبعينه بقايا من صلابة
ودلالات خفيات وطيبة
قال:
"إن الحزن قد مرّ عليا

حينما جفت من النهر المياه
حينما جفت من الزيت قناديلى البعيدة
وأتى الموت إليا
وطوى الليلة طيا
وطوانى - إذ طوى الليل - وصب
السم فى قلب الحياة
غير أنى - والردى يلهث فى قلبنى -
انطلقت
أنظر الأرض التى شاخت وما زال
الصبا فى كتفيا..

عامى الخامس والعشرون ما زال يطير
باحثاً عن ذلك الطفل الصغير

مايو ١٩٦٠

ملك الأمطار

ملك الأمطار
طفل أشيب
عيناه تكللتا بالعسل الأسود
والأسرار
وابتلت فى شفثيه الشمس نهارة بعد
نهار
واخضرت - من قدميه العباريتين -
وأعشبت الأحجار..

ملك الأمطار
يطوى فى كفيه مظلة الخضراء
ويهش على أغنام الصيف بفرع من
صفصاف



يملأ جيب عبائه بالقمح
وزيب الكرمة والزيتون
حتى تالفه الأطيّار
وتعشش في الشعر الميتل
وتعود إليه شتاء بعد شتاء..

يا ملك الأمطار
هبنى شارتك الفضية
خذني في حاشية الريح وعمدني جنديا
في البرية
علمني أسرار العالم
نصيني في أعراسك عازف قيثار
وامسحني بالزيت الطيب،
واغسل قلبي..

أبريل ١٩٦٥

ينكفي على قنوات الطمى ويشرب وجه
الشمس السابح في التيار
ويجمع في رثيته عير الأرض..

ملك الأمطار
يتسلل عبر حقول العالم
يتسمع صوت حشائشها الخضراء
وحوار القش الراقص فوق خرير الماء
وغناء الألوان القزحية وهي تغغم في
الأشمار..

ملك الأمطار
يهتز على إيقاع السعف النافخ في
المزمار
وينام ويحلم بالسحب الدكناء
وعروش الريح ومملكة البرية..
ملك الأمطار

الوجه الهارب

جُنْتُ إِلَيْكَ وانتظرتك تحت لفائف
الميلاد غرغرة

الطفولة عند متعطف من الجوع
وفوق أسرة من رعى المسقى بالصخب
لأنى كنت تحت سناك الميلاد مرمياً
بلا أبوين

ومنطرحاً على أرض بلا ثدين
ومنطفئاً تمرقنى الرياح، تسوقنى
بالرعب من باب إلى باب.

جُنْتُ إِلَيْكَ يوم تفتحت عيناي في
أرض بلا شمس

وحين تهدلت جميزة الظلمة
وألقت في دمي بعصيرها الشبحي
حتى أثقلتني

بالرؤى والخوف والصمت
وأسكرني رفيف الريح بالمقت
فلم أحلم بغير ريبي المخصر فوق
شواطئ الموت

على شفتي تنكسر الحروف،
تطير غممة التوجع دونما صوت
وفي جنبي تنطفئ البشارات
وتتفرس الخناجر والنبوءات
فأسرع في رياح الأرض.. علك من
زفيف الريح ترجمني

يتيم قلبي المصلوب فوق مقاصل الزمن
جنتت إليك يوماً بعد يوم،
تد إلى ثدياً طافحاً بالعشب واللبن
لتأخذني إلى أبارك الخضراء
وتغسل في خفايا الأرض مضغة قلبي

السوداء

ومن ماء القداسة والرؤى والحب
ترضعني

جنتت إليك يا وجهاً من الظلماء
ومن قمر الجسور وورشة الأعشاب
في النهر

مددت إليك صدرأ مثقلاً بسنابل الفجر
لتأخذني خلال ضفائر الشعر
وتسقينني عصير الطحلب القمري
والشعر

وتسمعني غناء البحر والجميز
والحنطة

فأسرع في انتصاف الليل يا وجهاً
يطير

خلال أغنية من المطر
ويضحك في عروق الأرض من بئر إلى
بئر

ويرقص في دم الأشجار
فأحلم بالربيع الطيب المفروس في
عينيك يا وجهاً

يمر إلى عبر قناطر العالم
بموسيقى النبوة والعناقيد الإلهية
فترعبك الربابات الجلدية
وتهرب.. آهة في صلب مرثية

وتحت العالم الأرضي.. في السجن
تمر جدائل الأصوات عبر حوائط
القرميد

ركبت عواصف الطرقات واستلقيت في
السفن
وأعرف أن عينيك المغرغرتين بالرحمة
ستمتلئان بالقمر المجنح آجر الصيف
وتنسكبان في ضعفي
وأعرف أن عينيك المغمغمتين باللغة
الإلهية
ستخضران.. تخضران حتى يورق
العالم
وأنت - أيها الوجه المقدس - من رياح
الليل
تحرسني
ومن موت الفجاءة في ظلام الليل
تحميني..

أكاد أراك في العتمة
وخلف نوافذ البلور
أكاد أراك فوق المقعد الخلفي في
كل القطارات التي تأتي من المجهول أو
تعمى
وأسمع صوتك الفضي
يصلصل في عروق الأرض حتى يورق
العالم..

أبريل ١٩٦٥

بوابة طليطلة

لبست قناع التكر على أسوح بليل
المدينة
وأدخل - عبر شوارعها وظلام الأزقة

غناء طافح الترجيع بالحنين
وممدود القوافي تحت مقصلة من
الطرب
فأسمع قهقهات الجوع
وأسمع صرخة الأيتام من درب إلى
درب
تغرغر في دمي بخرافة الحطب
وفصل النار
تستسقي الكواكب والرياح الخرس
والأنهار
وتحلم في دمي بجزائر القمر

تمر جدائل الأصوات عبر حوائط
القرميد
فتبتهل البكائيات للجسر العريض
وموسم الغبطة
وتصنخ في انتصاف الليل عليك - أيها
الوجه
المقدس - تنبت الحنطة
وتنضج في ظلام البيض أسرابا من
الأطيوار

أجن إليك يا وجهها تكحل بالرياح
الخضر والأزهار
وعصر في الشفاه مشاعل الأقمار
أجن إليك عاما بعد عام.. ربما تتشقق
عنك حوائط الزنانة الرطبة..

أتيت إليك من سفر إلى سفر
تركت جوادى الحزون فوق قناطر
القرية
وجئت إليك مرتعشاً خلال شوارع
المدن

التهجى ذباباً يطن بأسماء أبنائها
أجمعين..

-٣-

يقول لى الدركى:
وكان أبوك الملك
يجئ ويسألنى عن جذور القبيلة
وأفرع أنسابها واختلاط دماها
فأحكى وأحكى
ويسألنى عن طقوس الرتاج وباب
المدينة
فأبكى وأبكى
وأصمت

زرعت على القبر زيتونة (فى رؤى
النوم) مدت ظلال الفروع
وأثقلها الزهر حتى انحنت (كنت من
فرحتى
أتشقق كالطمي من قهقهات الدموع
وتطلع من جسدى غابة وتشق السنابل
مطالعتها فى كتاب الضلوع
رأيت الغمامة حبل) ومن خلل الماء
فيها

رأيت شرارة برق تطير بزيتونة الحلم،
تهوى بأفرعها الموقده
تشق الحجارة عن ساكنى القبر،
أنى تجر بقايا الكفن
ويصعد هيكلها الشبحى وتصرخ
جوعاً
لكسرة خبز وحفنة ماء
وتصرخ.. تصرخ.. يرفعنى صوتها من
غواشى المنام فيسقط عنى قناعى
وأدخل مملكة الجوع.. تاجى على

أخوض فى جو أحلامها ورؤاها
الدينية

(وعلى رجال الدرك
يقولون فى الصبح: كان هنا
تفقدنا واحداً واحداً، وتفقد صمت
الرعيه
وأحزانها ومخاوفها، وتفقد قفل
السكينة
وأبوابها الخشبية)
فقابلنى دركى (رأى كل من جلسوا
فوق عرش البلاد
وعلق فى طوقه المتهدل مفتاح ميراثهم
وأقنعة الأوجه الملكية)
أشار فأسقط عنى قناعى
:- هنا الباب.. هل جئت بالقفل حتى
يتم العماد
فكل ملك له عروة فى الرتاج
إذا وضع القفل فيها تنفس أسلافه
وأستراحوا
وقدسه وارثوه..

-٢-

تخذت - من اليأس - سور المدينة
كتابى وحجى
قرأت تواريخها ورؤاها الخفية
وأورادها ونواقل أعيادها البربرية
وقلبت فى كنزها المتجدد من غرائب
النفايه
وميراثها المتعفن بين المزايل
رأيت عصارة أحزانها وخطاها
بقايا طعام رخيص وعقى مواليدها
ومداميك من غائط ورأيت القشور
- وقد مضغت مرتين - وحطت حروف

الرأس، والصولجان رتاج وقفل صدق..

وفى ظلمة الليل.. كنت أرى الحاشية
تهمهم فى الردمات الوسيعة
وتنسج من غمغات الوقيعه
صدى يتهدل فوقى ببرى الوسواس
وخوف العدو وخوف الصديق.

وجئت وحيداً، وناديت من جلسوا فوق
عرش المدينة
أردّ لهم كل ما أودثوني
وحطمت باب الطقوس القديمة،
خلعت أقفال تتويجهم ودخلت البناء
العتيق

أقلب عيني بين التصاوير..
كانت وجوه الملوك
بكائية تتتابع (هذا أنا يا ملوك الفجيعة
أرد لكم نسبي) وأرى عند خط التقاطع
تصاوير وجهى المطارد
وسيل الجيوش الغريبه
يسبج مملكتي المستحمة بالدمع والدم،
كانت سطور النبوة
عناقيد من صرخات القبيلة تحت
السنابك

(هنا أعين الراحلين
مفتحة، والأكف

على مقبض السيف مغروقة يابسه
وورد الجراح يجف
ويلتف تحت نسيج العناكب
فيا أول الداخلين

تأمل ملامح وجهك فوق الحوائط
وجه خيولك

لترحل - قبل اندفاق الجيوش الغريبه

لنفك بين الزمان وبين المكان..)
أراهم يجيئون تاجاً من الشوك حول
المدينة

يضيق فتتفر من ناظريها الدماء
ويصطيغ الخبز والكلمات الحزينه
أراهم رؤى فى العيون النواعس
وهمهمة - فى عيون الأخلاء - تضفر
زهر الخيانه

وتجدل باقات موتى
(صفوف السبايا تدور
ويلمع ضوء الميادين، تفرخ فى واجهات
المتاجر

ظيور الإشاعات
يا أول الداخلين
تأمل رسوم الخرائط
وأرغفة الأرض إذ تتاكل تحت السيوف
ويا أول الداخلين
تقبل مصيرك
وجهن خيولك
وزيادة السفر المتجدد.. لا أنت حتى
ولا أنت. تدخل مملكة الميتين..)
وفوق يدي كان وشم الفراشة
وجنية البحر والزهرة الطالعه
بكاء تجمد..

(١٩٧٠)

هوامش على سفر الداخل

نعرف أن اللقمة المرسومة
بالضوء والظل على مفارق العالم أو
فى صحف الإعلان

والأرؤس الفارغة المحشوة
بالرمل والملوحة
والشبق القبي والمراهم الجنسية
في الليل.. كان سجان الرياح
والزنزانه
مسقوفةً يسقط الأحزان
يا أيها السجان
امنحهمو "علاوةً دورية"
أحكم رتاج البيع والشراء
حتى يصير درهم الزيت وقطعة
الصابون
قضية..
حين قتلت (في زمان الحرب) عافت
الرمال جسدي
أسلمني نهارها القائط غيلةً للدرك
الليلي
ساءلني:
يا أيها الجندي
كيف رجعت حافيا ممزق الستره
وأنت والأسرة
لستم كفاء زوجين من الأضرار !!
حين وضعت تحت إبطي جمجمتي
تلقفوني ساعة فساعة
وعلقوا على صدري شارة الشجاعة
وأولموا ولائم الإذاعة
وجففوني في قصائد الشعر
وصرت في مآتم الربوع
إشاعة..

ليست تردُّ جوعنا
نعرف أن الأرض في معاجم البلدان
ليست هي الأرض التي نعرفها ليونةً
سوداءً في
المهد وجسداً مثقياً بالصمت في
الأكفان
نعرف أن دمننا المسفوح في شقائق
النعمان
يصرخ كي نرد عنه النمل
حتى يظل صارخاً منسكباً في صمم
الأذان
لكننا من طول ما تخلعت رؤوسنا
تلفتاً.. تعممت بالرهج الظمان
وانخلعت أبصارنا وسقطت على مواثد
الأحجار
نتنظر الأمطار
نشرب (حتى نرتوي) من كلمات
الراصد الجوي
أو جداول التنجيم..
تعليمنا من أول الصبأ حتى إحالة
التقاعد
شحنً للمكات العرص والمساومه
نفقاً في استغفال جازنا في قبضة من
الملح
وعلبة من الثقاب
نعرف من طبائع النمل ومن طقوسنا
الكيه
كيف نوارى وجهنا الأجرب كي نأخذ
بالمجان
دخينة أو كوبة من الشراب
نظل عمرنا نحلم بالسفر
إلى بلاد النفط والجمارك المفتوحة

كتاب السجن والمواريث

عذابات سرية

شربت مرق الأذية المنقوعه
في الخوف والنحيب
أكلت ما يخبزه الأسفلت
في جوفه من حنطة التعذيب
وافترشت جوارحي حشية تملؤها
بالمقت
الأوجه المقلوبه
والأعين المثقوبه
وحيثما انكفأت تحت الصمت
سمعت ما تقوله البيارق المرفوعه
والأرؤس المقطوعه..

(١٩٦٨)

الحصان والرأس

(من الخرافة الشعبية)

وقفت على شاطئ البحر انتظر السفن
العائده
فأنهشنى أن رمل الشواطئ كان
يسافر
وأن كتاب الغرق
يسطره بين حبة رمل وجبه
غناء محاصر.
رأيت الخيول الغريبه
تمد من البحر أعناقها الطافره
وتصعد من زرقة الماء والملح..
ينقش توقيعها السبكي صكوك الرؤى

البائده

وتترك في أذن الأرض قرط الصهيل
وفي قمحها منجل المحمحه
فتزف شمس الأصيل
تخثرها الدموي على الطرق المعتمه
ويقتل الطير في الريح
لما أدت العيون
إلى النهر.. كان بأعماقه المظلمه
تفور البطون التي أنتنت
والرؤوس التي أكلتها الحشائش
والأنزع الميت
تفور وتزحف نحو المصب..
سبتمبر ١٩٧٠

عقم الإخضرار والتجميد

أمي ولدتني ذات مساء
فانسربت روحي في ضوء المصباح
وهربت خلال الظل ولون الماء
ودخلت عيرا في ثرات الريح
ولبست قميص الصمت
وأكلت الكعك الأسود في أعراس الموت
* * *

أكرهني العالم أن أتجسد في عيني
(عذبنى أني أملك هاتين العينين
عيناي السوداوان
في ليل القبو الدامي شباكان
بثران انسكبت في أغوارهما النيران
وتعسارك صدر الأرض ونصل
الشمس..)

هجرتني موسيقى الأفلاك
فهربت إلى ليل الأسماك
ودخلت البحر الأبيك والأغواز

تشبّثت بما ارتديت من خلاخل
الأشجار
تشبّثت بما رضعته من لبن الهزيمة
وانطبقت مداخل الأزقة القديمة
تقول لي: تعال
فالجوع في القرى وفي المدينة

الجوع في القرى معشوّ شيبٌ يَخْضِرُ
في حشائش الجداول
يصفرّ في السنايل
يسود في لفائف الأطفال والوجوه
يبيض في حوائط المقابر
يطير حينما تغتسل السماء
ملوّناً في قزح الأصائل المطيرة..

الجوع في المدينة
يصفرّ في انسكابة الجداول
يخضر في المزابل
يسود في حدائق الأسفلت والسكوت
يبيض في القصائد المخنثة
يطير في شوارع الزجاج والأحجار
ملوّناً في الصحف الفقيرة
معطراً بما يقفح من جوارب الأموات
في الظهير..

لقد ولدت ميتاً
فنفخت في صورتي الفصول
وغسلت ملامحي بالجوع والحقول
فجتكم لكي أقول
أو أموت لو ظلت صامتاً..

فتراكم فوقى الموج، هربت إلى
الأشجار
عصفوراً مشتعلًا بالنار
فتهدّم فوقى سقف الهاوية الزرقاء
جسدنى الرعب الأخرس في قديمين
(عذبني أنى أملك هاتين القدمين
قدماى الضامرتان
في طرق السعى الباطل مركبتان
واحدة تمرق في الطرق الجبلية
والأخرى تهوى في القيعان)

أكرهنى العالم أن أتجسد في وجه
مهجور
أكرهنى أن أتراقص فوق حبال
الصوت
فانفضح اللاعب حين تعرّى تحت
النور..

صوت الحية

دخلت غابة الجسد
فعدت دونما يدين
دخلت غابة الحروف والفواصل
المزخرفة
فعدت.. في يدى جمجمتى المجوّفه
دخلت غابة الضمير
فعدت.. في لمى خناجر القصدير
دخلت في عباءة المدينة
فانفتحت أبوابها الحصينة
وحينما استدرت للرجوع
تشبّثت أصابع الأحجار
بما ارتديت من مناسج الأسفلت

الحياة الثقافية

وليد الخشاب - رانية خلاف

مطر مطر

صلاح اللقاني

كنت أقصصها من الصحيفة واحتفظ بها ، ومازالت اصدااء مناقشة بيوان ملامح من الوجه الامباد وقليسى فى برنامج مع النقاد الذى كان يقدمه إبراهيم الصيرفى بالبرنامج الثانى ثرن فى ذاكرتى.

وصدرت (سنابل) فى كفر الشيخ لتؤكد ملمحا من اهم ملامح الظاهرة التى يمثلها محمد عفيفى مطر شهو اول شاعر كبير ينبت ويترعرع ويتنقف ويبسرع ويؤثر بامتداد مهسر وبامتداد الساحة العربية من خارج عاصمة البلاد ، وإذا كنا نراه الآن بشكل دائم بين زهرة البستان والاتيلىه وغيرها من الاماكن بالقاهرة ، فما هو فى الحقيقة سوى ضيف عليها وإن كانت لهذا الضيف شقة خاصة فى إحدى ضواحيها ، فقد اكتمل اثره وتأثيره قبل هذه الإقامة شبه الدائمة بكثير. وهذه الحقيقة لابد أن يكون لها أهمية خاصة لدى شاعر مثلى مأخوذ داخل نسيج هذه البنية الثقافية

الشعرية فى تلك الدراسات دائما وفى أغلب الأحوال مأخوذة من أشعار صلاح عبد الصبور ثم حجازى ثم بعد ذلك من شتى من الاسماء ، ولكن فى ركن المشهد كان محمد عفيفى مطر قابعا مثل البثرة المسوسة عميقا فى تربة حياتنا الثقافية .

كان وقتها مقيما فى كفر الشيخ فجرى عليه ما جرى على كل من تورط فى هذه الورطة الجغرافية فى بيئة ثقافية تجعل من محل الإقامة عنصرا من عناصر التقييم الألبى وعاملا من العوامل الداخلة فى توزيع مغائم الشهرة والتلميع والمناصب الرسمية.

كانت سنوات تشكلى الألبى ، وكانت اليقظة حادة والمتابعة لكل نفس شعري دؤوبة ومستقصية ، ومازالت فى أوراقى القسيمة حتى الآن قصاصات من ملحقات الأهرام الألبى تشمل قصائد من الخرافة الشعبية ويتحدث الطمى

كانت بداية تعرفى على شعر محمد عفيفى مطر من خلال مجلة (الشعر) التى صدر عدد لها الأول فى يناير ١٩٦٤ برئاسة الدكتور عبد القادر القط ، وأذكر أن أول قصيدة قرأتها له كانت فى أحد أعداد هذه المجلة بعنوان الديك الأخضر ، وفى عدد آخر قرأت أول رأى فى شعره لغالى شكرى شفاء الله ، واتضح لى على الفور ، فى حدود ثقافتى الشعرية وقتها ، أننى أمام كتابة شعرية مختلفة ، على مستوى الرؤية والتشكيل والمعجم.

كانت هذه الحقبة هى حقبة صلاح عبد الصبور وحجازى ، بالذات عبد الصبور ، كانت الدراسات النقدية تترى لتأسيس القصيدة الحديثة نظريا وجماليا لعز الدين إسماعيل والنويهى وعبد القادر القط ومحبي الدين محمد وغالى شكرى وأحمد كمال زكى وغيرهم ، وكانت الشواهد

الغبية التي أصبح لها
اليات ثابتة فيما يخص
المتابعة والاهتمام والتقدير
ولقاء الضوء على المبدعين.
صدور (سنابل) في كفر
الشيخ ، وبإشراف شاعر
مقيم في كفر الشيخ ،
والدور الذي لعبته في
الثقافة المصرية في تلك
الفترة بطول وعرض مصر ،
وطبيعة هذا الدور وحجمه
وثانيه واستداده ،
والظروف التي أدت إلى
إغلاقها ، ملف آخر لابد من
فتحه يوما ما باعتباره أول
تحد حقيقي في تاريخ
ثقافتنا المصرية ضد مركزية
العاصمة وأول مقربة
ثقافية للجغرافيا في مصر.
ومع صدور (سنابل)
انفتحت نافذة واسعة أمام
الشعراء والأدباء والمثقفين
في مصر ، وباستحياء
شديد أرسلت لطر قصيدة
لي بعنوان (أو ليس) وكان
لرده على في المجلة أثر
عميق مازال ، حتى الآن ،
يسند هشاشتي النفسية
حين تتعرض لجلالة واقعتنا
الثقافية.

ملح آخر فريد في
الظاهرة التي يمثلها محمد
عفيفي مطر ، فعلى الرغم
من التهميش الواضح
والمقصود من المؤسسة
الثقافية الرسمية له ولدوره
في أن الموجة الثالثة من
موجات الشعر الحديث في
مصر ، وهي ما اصططح

عليه بجيل السبعينيات ،
مبينة له بالكثير على صعيد
الرؤية والتشكيل ، بصرف
النظر عن درجة الاعتراف من
قبل بعض السبعينيين بذلك
، وبصرف النظر عن إنكار
البعض أو تطاولهم ،
فالتاريخ الأني لا يكتب
حسب أوهام الأبناء عن
الذات وعن الآخرين.

ومحمد عفيفي مطر له
خاصة لا يمتلكها إلا كبار
الشعراء ، فهو يتسلل إلى
الحاسة الإبداعية لغيرة
مثلما يتسلل عبير الوردية
إلى حاسة الشم ، ولذلك
فاتهام جيلنا من النقد
الجاهل بأنه يقلد عفيفي
مطر لم يكن من فراغ وإنما
كان قصورا في رصد
الظاهرة وتسميتها
وتحليلها تحليلا علميا
دقيقا .

كان نقاد الغفلة قد
اختصروه في كلمة واحدة
ووحيدة هي الغموض ، ولما
كان الغموض ملمحا بنيويا
من ملامح القصيدة
السبعينية فقد كان الاتهام
جاهزا أمام قضية الحركة
الذين تم تنصيبهم بقوة
اللقب العلمي أو المنصب
الرسمي أو الإمكانيات
الطباعية المتاحة لهذ هم
بسطه . ولكن محمد عفيفي
مطر كان موجود في
القصيدة السبعينية
باعتباره واحدا من أبائها

الشرعيين ، وكان مشروعه
الشعري هاديا ومرشدا
للأسماء الأساسية من جيل
السبعينيات الذين نجحوا
في الاستمرار والتطور
وبناء مشروعاتهم الخاص من
خلال جيل التقاليد والموهبة
القريبة.

اليس من المخجل أن وطن
البارودي وأحمد شوقي
وحافظ الذي قاد عملية
الإحياء والنهضة الشعرية ،
والذي يتعرض في الآونة
الأخيرة للتعريض بإحزان
شعرائه من المشرق والمغرب
، ثم يكون من أبنائه موهبة
في حجم محمد عفيفي مطر
، وقامة على قدر إنجاز
الشعري دون أن تلقى من
وطنة الرعاية والتكريم
والاعتراف.

واليس من المخجل أن
يكون من السهل المضحاح
الحصول على كتابات الزعر
والحرافيش والجعينية ، ثم
يصعب بل ويستحيل حتى
على الشعراء أنفسهم
الحصول على دواوين محمد
عفيفي مطر. ويا بؤس الوطن
الذي يعلق فيه محمد عفيفي
مطر من أطرافه ويفرق فيه
بين نصر أبو زيد وزوجه
ويقتل فيه فرج فودة
ويحاصر فيه الإبداع والفكر
الحر ، ويطل علينا فيه فقهاء
الدم من تلقاذه ومنياعه. ويا
بؤسنا من نشيد
الصحاري. ويؤسنا في
نشيد الصحاري

الإسماعيلية .. من فلسطين لروسيا

وليد الخشاب

فلسطين .. لبنان ..

سينام
عرض المهرجان فيلم
"المنام" لمحمد ملص ، وهو
إنتاج ١٩٨٨ ، إن كانت
مادته قد صورت في
المخيمات الفلسطينية ،
قبل اجتياح لبنان عام
١٩٨٢ . فعنوان الفيلم
إشارة ساخرة ومريرة
على محتواه ، فهو عبارة
عن لقاءات مع لاجئين
ومقاتلين فلسطينيين
يحكون أحلاماً حلموا بها
فجأة . تدور الأحلام في
المنام حول نفس
موضوعات أحلام اليقظة
: الحلم بالنصر ، العودة
للوطن ، بحياة كريمة ،
الحلم بالنصير جمال
عبد الناصر أو بان ملوك
النفط يسجنون المقاتلين
الفلسطينيين .

هذا عن مضمون الحكي
، أما الصورة ، فهي
مقدمتها شخصية راوى
الحلم في لقطات مكبرة
ومتوسطة ، تخلق
خيمية معه وتركز عليه ،
حيث لا تتحرك الكاميرا
إلا قليلاً . إلا أن تناقض

لا يمكن أن تنفى مهرجان الإسماعيلية الأخير حقه . فكم

الأفلام الهامة يفيض عن كل المساحات المتاحة في

الصفحات المتخصصة .

لكن اختيار المهرجان للأفلام يسهل تنظيم التغطية ، لأنه

انطلق من محاور القضايا الهامة التي يثيرها الفيلم ، هكذا

نجد أفلاماً ذات هم تجريبي أو أفلاماً عن قضايا ساخنة مثل

البوسنة والهرسك ، الصراع العربي الصهيوني ، انهيار

الاتحاد السوفيتي ، أو أفلاماً تواكب الاحتفال بمئوية

السينما . لن نستطيع استعراض كافة هذه المحاور ، لذلك

سنقتصر على ما جذب انتباهنا وعلى ما نتصوره أكثر

أهمية من غيره .



حاجز بيتنا لخالد الحجر الذي اثار عرضه في المهرجان ضجة كبيرة

الصورة مع الحلم يفجر
الأسى والسخرية معا .
فخلفية الأشخاص تنطق
بالظروف الصعبة التي
يعيشون فيها وباستحالة
أن تساعد على تحقيق
الحلم ، وأحيانا تكون
الخلفية هي الحلم ، حين
نرى صورة جيفارا
وأمامها مقاتل فلسطيني
يتشبه بالثائر العظيم
ويحكي عن نضاله ، ثم
تتسع الصورة لتكشف
أنه مبتور الأطراف .

وأحيانا أخرى ، تتخلل
روايات الأحلام مشاهد
لجنائز الشهداء
ومقابرهم ، يتحول المنام
من حلم إلى منام أبدى .
هنا ، دائما ما تصاحب
تلاوة لسورة يوسف
مشاهد شواهد القبور ،
ليؤكد لنا سبب بعد
الأحلام عن المثال : إن
الفلسطينيين أخوتنا ،
أسلمناهم للجب أو الثقب
ثم افتعلنا البكاء ، تماما
كما حدث لابن يعقوب .

ولكى نقيس مقدار الألم
ينبغي أن نذكر أن كل ما
سبق تم تصويره قبل
اجتياح لبنان ومذابح
صابر وشائلا . ماذا لو
صور ملص فيلمه اليوم ؟
يجيب عن هذا السؤال
فيلم جان شمعون زهائن
الانتظار الذي يتتبع
حكاية طبيبة لبنانية وقد

بالحقائب ، بالمقاعد ،
بالدماء .

في زهائن الانتظار
أيضا يلجأ المخرج للقطعة
القريبة لتدخل في علاقة
حميمة مع البطلة ، كما لا
يستعين بتعليق ، بل
بصوت الشخصيات ، مما
يزيد الحميمية ويضفي
إحساسا عميقا بالصدق
والواقعية ، تماما كما في
فيلم 'المنام' لمحمد ملص .
لكن عندجان شمعون ،
كثيرا ما يتسع الكادر
لأكثر من شخص في
لقطات متوسطة ، ليقدم
جيران ليلى وأسررتها .

كذلك تتحرك الكاميرا
أكثر لتقديم الحياة اليومية
البسيطة لأهل القرية

عادت للوطن في الجنوب ،
بعد عشر سنوات من
الغربة . عبر حكاية ليلى
نور الدين ، نسمع حكاية
لبنان بل وحكاية الوطن
العربي كله ، إزاء العدوان
الإسرائيلي .

تحكي ليلى ، طبيبة
الأطفال عن أطفال القرية
الذين فتحوا عيونهم على
أصوات القصف وعن
الفرع الذي ينمو معهم .
وثائقي اللقطات
التسجيلية لتذكرنا
بالمذابح التي تعرض لها
أطفال الجنوب ، حين
تعمدت إسرائيل إطلاق
صواريخها على المدارس
وعلى حافلات التلاميذ ،
ففرى الأشلاء مختلطة

فتستعرض قيامهم بأعمال المنزل أو تتابعهم في تجوالهم بين الأنقاض، بعد القصف الإسرائيلي. أما أكثر حركات الكاميرا تعبيرا، فهي حركة العدسة "زوم إن" من القرية صعودا إلى القاعدة الإسرائيلية المقامة على ريدة والمشرقة على المنازل. تشكل هذه الحركة إيقاعا يتكرر وتأكيدا لمعنى القهر والعدوان الجاثم - فعلا لا استعارة - على أنفاس القرية، مطلة عليها من عل وبأبدا في هيئة شجيرة رهيبة.

لكن جمال الفيلم يكمن في الأمل الذي يمنحه، من خلال عرضه ببساطة للعبقريّة اللبانية التي تواصل الحياة والبناء رغم الحرب الأهلية ورغم الاحتلال الصهيوني، فنرى أهل القرية يعيدون بناء ما تهدم ويواصلون الاهتمام بشئون حياتهم اليومية بل وممارسة نشاط اقتصادي متطور كالجارة والتعامل في الأوراق المالية. كما يرتبط هذا الأمل بالوعي، من خلال مشاهد لقاء الطيبة بصديقتها اللاجئة الفلسطينية. نحن نرى ظروف اللاجئة الاقتصادية المتواضعة ونسمع من معارفها

اللبانبات درسا هاما، إذ يقنن لها: تعلمنا مما حدث لكم في فلسطين ولن نترك ديارنا في جنوب لبنان مهما حدث. فقد عرفنا أنهن لو نرحن لضاعت الأرض.

الأمل والألم هما دفئا العمل ودليلا التعامل مع العدو الصهيوني. هما الفرعان اللذان نبتت بينهما أفلام المكرمين فؤاد التهامي وقيس الزبيدي. باستثناء "شارع قصر النيل"، الذي يحمل وجهة نظر فؤاد التهامي على حال الوطن، بعد تغريبة السبعينيات والثمانينيات، تدور أفلامه المعروضة في تكريمه حول حرب الاستنزاف، لتذكرنا بتاريخ لم تجف دماؤه بعد.

إن كنا نتالم من الضراب الذي حاق بمنطقة القنّة، فإننا نشحن لرد العدوان ونشعر بالتفاؤل بفضل مثابرة رجال جيشنا البواسل. هذا ما نشعر به حين نسمع صرخة فؤاد التهامي كن صوت مرتين. ونستعيد ذكرى بواصل معركة "شدوان" ونراهم بين "الرجصال والخنادق" أو يتدربون على استخدام "مدفع".

أما في فيليمي قيس الزبيدي، تعلقو نبذة الألم عندما ننظر إليهما بعيون الكبار ويبزغ الأمل حين ندرك أننا نشاهد أطفال اللاجئيين الفلسطينيين يحملون بحياة أفضل رغم المنفى والاحتلال والفقر. وفي "بعيدا عن الوطن" صور قيس المخيمات ثم عرض الأفلام على الأطفال وسجل ردود أفعالهم.

فجاء شريط الصوت يحمل براءة أطفال يتذكرون ألعابهم وذويهم، بينما تحكي الصورة لنا نحن الكبار بؤس حياة اللاجئيين. ويزيد من ألمنا أننا ندرك ذلك البؤس، بينما لا يدرك الأطفال أبعاده، ويكتفون من الدنيا بفرح بسيط، ولید ذكريات بريئة وأحلام سلمية: كلهم يريدون أن يكونوا أطباء ومعلمين. لم يثمن أحدهم أن يكون مقاتلا.

وفي "شهادة الأطفال الفلسطينيين في زمن الحرب" صور قيس الزبيدي أطفال اللاجئيين وهم يرسمون لأول مرة، فإذا هم يرسمون الدبابات والطائرات تقصف بيوتهم. هكذا تلتقي بهجة الرسم مع الواقع المرعب الذي يعيشونه حتى صار جزءا من حياتهم اليومية، على

أمل الخلاص يوماً.

تحريك .. الاشتراكية

قبل سنوات ، كان الأمل يحفزنا والأمل يحدونا . لكن بعد أن فقد العرب دعم الصديق السوفيتي زاد الأمل على الأمل . في مهرجان الإسماعيلية عرضت عدة أفلام تشير لحال العالم بعد انهيار الاتحاد السوفيتي أو تراجع نتائج التجربة السوفيتية أو تثبت أن تغيير اتجاه الرياح في موسكو لا يعني بالضرورة فشل الاشتراكية أو خطأ تحليلاتها.

لفت فيلم "جارجارين" أنظار الجميع ، لاسيما أنه حاز جائزة أفلام التحريك القصيرة في مهرجان كان ، العام الماضي.

في أقل من ثلاث دقائق ونصف في ملعب الريشة الطائرة نرى دودة أكثر حماساً من أقرانها وأكثر رغبة في التعلم ، تدخل في ريشة تشبه المركبة الفضائية ثم تطير فعلاً إذ تتقاذفها مضارب لاعبي الريشة الطائرة وعندما تعود إلى الأرض تنقيا من الإعياء . حينئذ تنمو لدى كل الدود أجنحة ويطلق

الدود بعد أن صار قراشاً ، إلا الدودة الرائدة ، فإنها تنقيا بسبب فكرة الطيران.

عنوان الفيلم هو ما يجعل منه أكثر من قصة مضحكة ويجعل منه استعارة ساخرة لتاريخ الاتحاد السوفيتي ولواحد من أهم إنجازاته ، تجربة الفضاء . عنوان الفيلم - يماهى بين الدودة وجارجارين ، فيبدو أول رائد الفضاء في التاريخ مجرد لعبة تتقاذفها بيروقراطية الحزب ويبدو سقوط الممثل والدولة نتيجة لأنهم تعجلوا الانتصار في السباق ، فلما طار الكل حين سخط الظروف ، كان الاتحاد السوفيتي قد خرج من الساحة ومن التاريخ . ربما رأينا في الفيلم بصيرة نافذة أو قسوة وتجاوزاً لإيليكان بتجربة عظيمة.

لكن على أي حال ، المؤكد هو أن جارجارين قد سقط وتبعه الاتحاد السوفيتي بعد ذلك بثلاثين عاماً.

يتناول فيلم "انعدام الوزن" الفرنسي البولندي نفس موضوع مغامرة الاتحاد السوفيتي في الفضاء ، لكن بشكل تسجيلى حى وجاد .

الفيلم عادى : لقاءات مع رواد فضاء سوفيت ولقطات أرشيف نادرة لكن المونتاج السريع وتناول القضية جعلاً من الفيلم عملاً مؤثراً . وإن كان يدخل في إطار مراجعة تاريخ وإنجازات الاتحاد السوفيتي.

يحكى رواد الفضاء تجاربهم لا من منطلق البطولة وانتصارات الثورة ولكن من منطلق أحاسيسهم القربية العادية : إحساس الإنسان بضالته إزاء نهاية الكون ، حاجته لأهله وللجنس ، أذنه المغامرة والمخطر ، والأهم من ذلك إحساس رائد الفضاء أنه ترس في آلة كبيرة تحركه الدولة ، وتجري عليه التجارب وتغض خصوصيته ، حتى إنه يعطى تقريراً عما يفعله أثناء قضاء حاجته ، إحساس أنه ريشة طائرة تتحكم فيها الرياح.

إلى امتداد نفس قضية انهيار الاتحاد السوفيتي ينتمى فيلم "النهاية" المقدوني ، الذي يرسم بالتحريك صورة النظام العالمي الجديد.

يدان تتصافحان وتتبادلان وثائق الصلح ثم تتصافران لتصيرا



الفيلم الفرنسي شهرة المخرجة نورانس بياي وناز بالجائزة الاولى في التحرك

السبب في إفقار عائلات باسرها ، ولو لمجرد أنه لا يدفع ضرائبه ، ومع ذلك كل شيء يمضي بابتسام ، حتى تدخل "حوت" ليأكل حوتاً أصغر . وأحياناً ليس من حل أمام المغبوتين إلا المدافع ، ليغلو صوتهن على ضجيج آلات عد النقود . أما في هكذا تبدو الحياة ، لرحاب أنور فالقضية ترد إلى جذور اسطورية ، لا اجتماعية فحسب ، تقول رحاب إن فيلمها تسأّل عن الحياة والموت ، إلا أنه يبدو صراعاً على الملكية ، تبرز ورثة من أرض جرداء ثم يبرز بعدها زوجان من الرجال والنساء ،

يستيقظون ويفترون ، إلخ . ثم يخرج الأب مبتسماً ليركب بيابته ، ويدك منزل أسرة فقيرة والابتسامة لا تفارقه . ثم يعود مبتسماً للمنزل السعيد ، ليدخل في مرمى بوابة أخرى ، قد تكون لرجل أعمال منافس ، أو لكادحين يدافعون عن أبسط حقوقهم : الحياة الكريمة .

هذه السخرية الناشئة من المفارقة بين سعادة الأسرة وابتسامة الأب ، وبين العمل الوحشي الذي يقوم به ما تزال علامة على مجتمع اليوم . فرجل الأعمال الذي قد يمارس أكثر الأعمال مسالمة إنما قد يكون

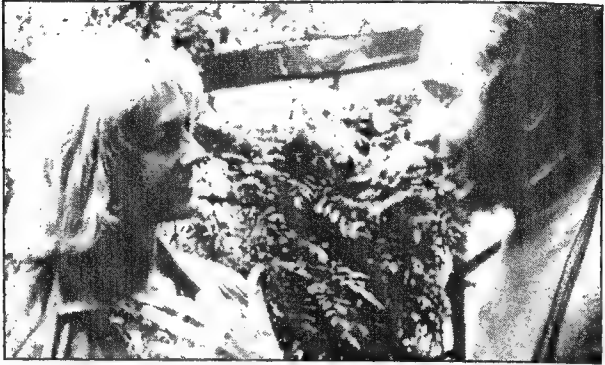
حباليدور في ثروس على الفاحيتين : يميناً ويساراً وأخيراً يقطع الحبل وتتبعثر الثروس في فوضى . ثم ينتهي الفيلم بحلم : تندمج الثروس وتغنى مع أغنية رقيقة .

ربما بدا الحلم بعيد المنال ، لأن ثروس الجائبة المنتصر لن تقبل بالاندماج في سلام مع الأضعف ، بل هي تحاول دائماً أن تستعبد الجانب الذي لا يبدو مقاومة : على كل حال ، نحن نتفق مع تشخيص الفيلم لحالة

العالم اليوم : ثروسة مبعثرة وتدور في فوضى ، محدثة قتال ومجازر وظلم اجتماعي .

لذلك لم نزل تشخيصات الاشتراكية لمشاكل هذا العالم سليمة : لم يزل هناك ظلم واقع على البشر نتيجة سوء توزيع الثروة والصراع بين المشروعات الخاصة - ولو على مستوى الدول . هذه حالة رصدها ببساطة فيلما التحريك : الإيطالي "نومو" والمصري هكذا تبدو لرحاب أنور .

في "نومو" ، ثرى عائلة بورجوازية تعيش حياة هنيئة سعيدة : الكل مبتسم ومرح ويمارس طقوس الحياة اليومية بابتهاج شديد :



فينا رده جريد تتحدث الى فاروق عبد العزيز .. أحد الأفلام العامة خارج المسابقة

فقط . بالإضافة إلى انطباق اللونين يغنّي فكرة التناقض بين قطبين، الخير والشر مثلاً ، التي عادة ما تنبئ عليها الأسطورة.

في الإسماعيلية ، استمتعت العين بالعديد من التجارب وأشعل الرأس بالتفكير في قضايا كثيرة وهذا معيار أساسي للنجاح . لكن تذهب متعة الفن ويبقى التاريخ مشكلاً لا تحله السعادة ، بل العمل ، خارج ميدان الفن.

للرغبة في الاستئثار برأس المال لا يعطف الإله . ينتهي الفيلم باختفاء الوحشين وهي نهاية محتملة لصراع رؤوس الأموال وربما قصص المخرجة إدانة أخلاقية للشيخ لكن المؤكد أن الطابع الأسطوري لفيلمها هو أحد مفاتيح جماله وقد تجلّى على مستوى الشكل في صراع سيمفوني بين كتل البشر التي تشغل أركان الكادر الأربعة ثم يمينه ويساره، بينما المجرور دائماً هو الزهرة الوحيدة ، كما قوى مظهر الصراع استخدام المخرجة للونين الأبيض والأسود

ينزأوجون . وما ان نثكون الأسيرة ، حتى يبدأ الصراع على امتلاك الوردية : يمتزج كل زوج ويصير عينا تنظر للوردية الوحيدة في العالم ويحاول قطعها ، فتتحول إلى وحشين يصطرعان ثم يختفيان . كأننا بإزاء رسم أليجوري متحرك للأفكار الاشتراكية التأسيسية عن الأسيرة والملكية والصراع بين البشر داخل الطبقة الواحدة . وفي الوقت نفسه كأننا بإزاء أسيرة قابيل وأسيرة هابيل تقتتلان في صراع على مصالح مادية لا مجرد أحاسيس بالغيرة ،

مسرح فرناندو أرابال

.. قراءة فى شخوص مسرحية تشابهنا كثيرا.....

رأية خلاف

ثم ما لبث أن بدأ مرحلة أخرى بالثلاثية النثرية «الكوميديا البربرية» ركز فيها على بقايا الإقطاع فى المجتمع الأسباني معلنا قدراً من التمرد الذى تبلور ليغدو ثورة أصيلة فى «الشنيع المحال» التى كشف فيها عن الوجه القبيح والمزعج والمضحك معاً لإنسان المدينة الأسبانية فى مطلع هذا القرن.

كانت الحرب الأهلية التى عانت أسبانيا ضراوتها إبان العقد الرابع من هذا القرن حداً فاصلاً بين مرحلتين متميزتين تماماً لا من الناحية السياسية فقط وإنما من وجهة النظر الفكرية والثقافية بصفة عامة، والأدبية على وجه الخصوص، ذلك أن هذه الحرب كانت ذروة دوران اجتماعى وغيان فكرى استحال فيه المعاشية السلمية بين القوى

وقد ترتب على هذا الشمول تقارب الحدود بين الأجناس المسرحية التقليدية فقد امتزجت فى بوتقة هذا العصر الذهبى المساة بالملهاة بمفهوم كوميدي خاص من هذه العناصر فى بوتقة رؤية فنية واحدة. (هذا ما ستلمحه فى العمل الأول الذى ستعرض له نزهة فى الجبل» لأرابال حيث يختلط المعقول باللامعقول... الكوميدي بالتراجيدي بطريقة فنية متميزة).

وقد بدأ العصر الذهبى الثانى مع الجيل الذى تنلمذ عليه لوركا والذى اتخذ من عام ١٨٩٨ - حيث وصل الجزر السياسى والعسكرى لأسبانيا إلى مداه - نقطة انطلاق لمرحلة أخرى من المد الثقافى والأدبى.

كتب بايى إنكلان أولاً شعر المسرح فقدم تجارب ذات طابع مساوى عنيف

بدأ المسرح فى أسبانيا كمسرح شعري وكان مديناً بنجاحه وشيوعه بين الجمهور إلى قوة الشعر فيه ووصلت إلى الحركة الأدبية أوجها فى أسبانيا خلال العصر الذهبى (١٥٨٠-١٦٨٠م)، الذى يتميز بخصوبة العناصر الموضوعية التى يتألفها فهي تمتد من التراث الملحمى الذى ازدهر فى العصر السابق عليه إلى الوقائع التاريخية العالمية والقومية وذات الطابع الدينى وتلك المستمدة من الحياة اليومية.

الاشتراكية التي اتسمت بالارتجال والتطرف- وانصار النزعة، المحافظة الذين تضافرت قواهم مع كثير من العوامل التاريخية لتمويل مجرى التطور لصالحهم إلى حين.

وقد أصبح الطابع الغالب على المسرح الأسباني بعد الحرب الأهلية وطيلة العقد الخامس من هذا القرن هو الهروب بشقيه المادى والمعنوى، أما الهروب المادى فقد تمثل فى هجرة بقايا الكتاب الواعين بمسئوليتهم الأدبية إلى أمريكا اللاتينية بعيداً عن ضجيج الطبول التي أعلنتها جهالة الجيوش المنتصرة ومن أهم الكتاب الذين يمثلون هذا التيار النيكخاندرو كاسونا وماكس أوب، كانت أعمال كاسونا تمثل نزعة هروبية تضرب فى متأهات غيبية تتلاشى فيها الحدود الفاصلة بين الحلم والواقع وتحصل مركز الثقل فيها مشكلات ذات طابع هروبي ميتافيزيقي تتعلق بالخير والشر... الموت والحياة وهي نزعة عميقة الاصلالة فى الأدب الأسباني. كانت النتيجة التي ترتبت على هذا الموقف الذي

جعل من الأدب سلاحاً سياسياً مباشراً أن اتسعت الهوة بينه وبين جمهوره وتفاقم الوضع فيما يتصل بإمكانياته للعرض والنشر وأصبح مسرح اقلية لا بما يتضمنه من قيم طليعية أو بما يعتمد عليه من صيغ تجريبية فقط ولكن بما يعبر عنه روح مؤثورة يستنفذ كثيراً من طاقته فى مسار الرفض والإدانة.

وإذا كنا قد تعرضنا بشئ من التفصيل لتاريخ المسرح الأسباني وخاصة فى فترة الحرب الأهلية فذلك لأن الحرب الأهلية كانت من أهم العوامل تأثيراً فى فكر فرناندو أربال واكثرها وضوحاً فى كتاباته، فعندما بدا التمرد العسكرى فى مدينة مليلا Melilla فى ١٧ يوليو ١٩٣٦، تم القبض على والد أربال وزج به فى السجن، كما حكم عليه بالإعدام وكان ضابطاً فى الجيش رفض الانضمام إلى المتمردين. وفى عام ١٩٤٠ استقرت أسرة أربال فى مدريد وبدأت مرحلة هامة فى حياة وأعمال الكاتب، فمنذ ذلك العام شعر أربال بالجوع المادى والعاطفى الذى ميز فترة

ما بعد الحرب بانتسابه إلى قطاع شديد الخصوصية من المجتمع وهو البرجوازية الصغيرة التي سحقتها الحرب الأهلية. كان لأربال مكاناً هاماً فى تلك الطبقة الاجتماعية وباتصاله - منذ عام ٥٢- بدوائر المعارضة اكتسب أربال سخريته السوداء وأعلن القطيعة مع الأعراف الاجتماعية بشكل خاص نظراً لتجربة الأب المفقود والصعوبات الاقتصادية التي نشأت عن تغيبه فضلاً عن اتصاله بالقوى المعارضة لنظام الحكم. إلا أن المجتمع الأسباني كان يرفض أعماله منذ أول عرض «عادى» عام ١٩٥٧، منذ ذلك الحين قدمت أعمال أربال بشكل متقطع على المسرح الجامعى والمسرح المستقل فى عروض فريدة، وبينما كان مسرح أربال يطوف العالم (بعد أن تبنته عروض النوة NO اليابانية عام ٧٤) أعاد فيكتور جارسيا إخراج مقبرة السيارات وعدد من مسرحياته التي كان الناس فى أسبانيا يجدهون وجودها أو ينقدونها لأنها لم تنشر بشكل جاد ومتصل حتى

في سنوات الانتقال السياسي الأول.

ويتضمن مسرح فرناندو أربال اليوم نحو مائة عمل مسرحي بداية من «نزهة» عام ١٩٥٧ وهي إحدى أشهر مسرحياته في التنديد بالحرب الأهلية وحتى مسرحية «lullà» عام ١٩٩٢، كما كتب عددا من الروايات والأعمال الشعرية وهكذا تعددت أعماله حتى يمكن القول بأنه واحد من أندر الكتاب الأسبان الذين يشاركون اليوم في الحركة الإبداعية في الثقافة الغربية.

وتنقسم أعمال أربال إلى ٥ مراحل كبرى:

(١) المرحلة المسرحية الأولى وتمثلها أعمال مثل «نزهة»، «المناهة» عام ٥٦، وفي هذا المسرح يقدم الكاتب عوالم هائبة مغلفة على نفسها بشكل خاص تحيط بها أدوات مبتدلة وتتحرك في الزمن الحاضر بلا رؤية في النهاية.

(٢) مسرح الرعب وهي فترة يذهب فيها المؤلف إلى أقصى حدود تجربته اللغوية والتشكيلية، مغبرا بذلك لغة المسرح في عصره بطليعيته الخاصة به وتمثل هذه المرحلة أعمال مثل «حب

مستحيل»، «المكعبات الأربع»، عام ١٩٥٧....

(٣) مسرح الأنا والعالم وفيه يكشف المؤلف ذاته في جوهرها في السياق الاجتماعي ويمثلها «حديقة الملذات»، عام ١٩٦٧ والتي توقف عن كتابتها في السجن في إسبانيا ثم استكملها بعد خروجه.

(٤) مسرح الأنا في العالم.. من خلال تجربة السجن في إسبانيا يحاول اكتشاف علاقة المتصالح بينه وبين العالم فيعطى الفرصة للآخرين للحديث محتفظا لنفسه بدور منظم اللعبة المسرحية وتمثلها مسرحيات مثل «الفجر الأحمر والأسود»، ١٩٦٨، «وضعوا القيود على الأزهار»....

(٥) مسرح نفيه الإرادي الذي قدمه في فترة الانتقال السياسي في إسبانيا من هاشية فرانكو إلى الملكية الديمقراطية والذي يحلل فيه الكاتب رؤيته النقدية والساخرة للواقع والتقاليد في إسبانيا، تمثلها مسرحيات «على الجبل»، «هزمة التفطيش».... وقد تحولت حياة وأعمال أربال إلى مصدر من مصادر الفضائح في

إسبانيا في ذلك الوقت، لدى المحققين والليبراليين الذين يرغبون في إحداث تغيير دون قطيعة مع النظام الحاكم. ووصل الأمر لدرجة أنه في عام ٧٦ اعتبره أحد الوزراء الأسبان واحدا من قائمة تضم ٦ شخصيات إسبانية خائنة وأثناء سنوات الانتقال السياسي في إسبانيا تبنى أربال مواقف أثارت الذعر في الرأي العام وكان عليه أن يقترب من مصادر السلطة الثقافية والسياسية وأن يتبنى مواقف معينة كانت الظروف تفرضها على طبقة المثقفين غير أن أربال ظل مخلصا لذاته ولخطابه الفردي مسلحا بموهبته وخياله الربح.

** وإذا ما اقتربنا أكثر من أربال وبدانا قراءة نصوصه المسرحية سنرى أن شخصيته شديدة الشبه بنا تحمل هذه الروح الساخرة والساذجة في أن واحد تحاول الخروج من مناهة الدوائر المفرغة.. فلاستطيع ولكنها لا تزال تحاول على أية حال.

.. أبطال مسرحيات أربال في معظمهم من حيث لغتهم وأسلوب

اللوحة
للنحاتر
يوسف
كامل



عبلية الحرب وهي تعد
أكثر مسرحياته نجاحا،
إذ قدمت في ألمانيا،
أنجلتيرا، الدول
الاسكندنافية، الولايات
المتحدة، بولندا، ومصر،
ولاقت نجاحا كبيرا...
عبر فيها من خلال
موهبته باليسعة الساخرة
عن مخاوفه تجاه مجتمعه

هزليون إلى حد السذاجة
لا يفتنون إلى حقيقة
أفعالهم التي يقدمون
عليها والتي يعيشونها...
يلقون بانفسهم إلى
التهلكة بلا بصيرة
فيسقطون جرحى أو
يضيعون.
في مسرحية «نزهة في
الجنة» يصور أرباب

حياتهم ونظرتهم لانفسهم
ولكن يتعاملون معهم
يشكلون اصالة وحدانة
فنية تذكرنا بكتابات كافكا
وبيكيت... هم أناس فقراء
مهملون، ملتاعون بما
يهم من جراح ومن ثم
تشوب بعض القصوة
الطبيعية شخصياتهم
وهم كذلك ساخرون

الملهى بالإحباطات والقنات.

في المسرحية يسخر أرباب من عبثية الحرب الأهلية فنحن أمام جندي تصدر له الأوامر بعدم التحرك من الجبهة فتأتي إليه أسرته لزيارته ومن ثم يمارسون الحياة بسذاجتها وبساطتها ومن هنا تنبع المفارقات المأساوية والمضحكة في نفس الآن.. فأسرته الصغيرة تحضر معها الطعام وتريد أن تلتقط صورة تذكارية مع الابن الجندي ويوصفونه بغسيل أسنانه... وإلى الجبهة يأتي جندي من فرق الأعداء وشيئا فشيئا يصبح العدو الأسير شخصا مألوف يتناول الطعام ويجالس هذه الأسرة ويصير فرلا منها...

ونجد في توحيد ردود الفعل بين فرناندو (الجندي) والجندي العدو مصدرا مثيرا للضحك والسخرية فالإثنان يعانون من الخوف ومن عدم الفهم لحقيقة دورهما في هذه المعركة وبعد وقوع الغارة على الجبهة يأتي ممرضان ليبحثا عن القتلى فيتصاعد حس الكاتب في إبراز تهويم

عدم إدراك الذات، فيريد أعضاء الأسرة «هل أنتم متأكدون من أنكم لم تجدوا بيننا قتلى...» وتتسائل السيدة تيبان والدة فرناندو عن طبيعة المعركة ولم يتقاتل الأبناء: «ماذا يعادى بعضكم البعض؟ هل ولدتكم أعداء أم أنكم أصبحتم أعداء بعد ذلك؟»... ويتسائل الجندي ذاته «أنا لم أفعل شيئا ولم أسع إلى أحد» مشيرا إلى الانفصال بين الجندي الأسير والقوة العليا المدبرة للحرب فهو لا يدري شيئا عن أي شيء...

ويتدرج الكاتب بأسلوبه المسرحي الساخر بالأحداث حتى يصل إلى قمة السخرية عندما يستعرض كل من الجنديين الأساليب التي يتخذها قائد كل منهما في إدارته للحرب فيكتسفان في النهاية تطابق هذه الأساليب... «ليس من المحتمل أن يكون نفس القائد»

وينتهي الكاتب المسرحية بطرح رغبة الجنديين الساذجة في إيقاف الحرب... فكيف نوقفها؟... الأمر سهل- هكذا يقول السيد تيبان مخاطبا الجنديين- تخبر

أنت زملاك بأن الأعداء لا يريدون الحرب وأنت تخبر زملاك بنفس الشئ فيعود كل إلى بيته... إلا أن هذه الرغبة في إحلال سلام ساذج تنتهي بعد أن اتفق الجميع على ضرورة إنهاء الحرب بطلقات المدافع- نهاية ساذجة.. موت الأطراف المتحاربة المتعاقبة بطلقات المدافع.

في مسرحية «المتاهة» نتعرف على أنفسنا بدقة أكثر.. فها نحن ندخل العالم.. وما العالم إلا متاهة صغيرة من الأغصان التي تتصاعد فوق بعضها بصورة تتعذر معها رؤية (معرفة) أي شيء أبعد من مائة متر.. هذه المتاهة التي تحوي كل يوم الألفا من الضيوف والسجناء.. إلا أن هذه الأغصان لم تقفز من السماء من تلقاء نفسها.. فهناك يد «مرئية» ترتب وضع هذه الأغصان كل صباح.. يحاول بطل «المتاهة» اتين ذلك التائه البسيط أن يستنجد بميكائيل فتجيبه «إذا حدثت معي فستضيع على نفسك آخر فرصة للخروج من المتاهة ولن تنجو من الموت جوعا أو عطشا وإذا حاولت وحدك الخروج من هنا فستلقى

نفس الصعوبات ولكن مع
أخطار أقل لأن هذه
الجزيرة حسب تركيبتها
الطبيعية تجعل المرء
ينجح في العودة إلى
النقطة التي بدأ سيره
منها دون التعرض للموت
جوعاً في المتاهة.
... إيه سخرية .. ليست
هذه الحياة بمفهومها
النساذج البسيط .. كأننا
نبداً من نقطة ما .. ندور
حولها ثم نعود إليها ..
تلهث .. هل ثرائنا وعينا
أى شيء أثناء ذلك؟ .. البعد
الزمني للحدث يشكل
مفارقة أخرى فقد دخل
بطل هذه المتاهة وزميله
إلى الحديقة- المتاهة منذ
سنتين طويلة وفشلا دائماً
في الخروج منها ..
تقف ميكائيل أمام
زميله الذي انتهى به الأمر
إلى الانتحار .. منذ
نعومة الظاهري أراه هكذا
مقيداً .. كنت أتى إلى هنا
كل صباح وكنت أمامه لأن
مشاهدته لى كانت تدخل
السرور إلى نفسه ثم
بعدها تلعب سويًا ..
أحضر الرمل في دلوى
الصغير وهو يدفن لى
قدمى فى ذلك الرمل
ولكنى كنت أجد صعوبة
فى اللعب معه كان دائماً
مقيداً ومريضاً جداً ..
.. ولأن كل من يدخل
الحديقة أو يخرج منها

لا بد أن يجتاز استجواب
أمام القاضى فقد انتهى
الأمر بمحاكمة اثنين
وانتهامه بقتل زميله
المتحرف ..
«ها هو ذا الأب
الطيب .. إنه يلبس قناع
الوالد الطيب وما هو فى
الحقيقة إلا طاغية ..
انظروا إلى ظهر ميكائيل
وسترون آثار الدماء
السائلة من ضربات
السياط التى الهبته بيدى
أبيها ليلة أمس» .. هكذا
يصبح اثنين .. إلا أن
ميكائيل ذاتها نجدها
ثربت على ظهر هذا
الطاغية برفق ويبقى
اثنين ساكنًا لفرط طبيته
ويؤسسه .. تقترب دقات
الطبول فيرفع طرف أحد
الغطية ليدخل ثانية فى
المتاهة .. وهاهى ميكائيل
التي تعرف كل شيء ترضخ
بتلقائية ساذجة بدورها
للتاغية أبيها الذى يقبلها
بين الحين والآخر ..
فهل يهزأ أربال هنا
بالمعرفة؟ .. فليست المعرفة
وحدها بكافية للخروج-
على ما يبدو- من ذلك؟ ..
وهل نقدر على فعل أى
شيء فى النهاية؟ .. إنه لا
يجيب على السؤال.
فى مسرح فرناندو
أربال نتعرف على مسرح
اللامعقول باعتباره
محاولة للإجابة عن أسئلة

ميتافيزيقية تؤرق روح
الإنسان فى بحثه عن
معنى الوجود .. واختبار
متانة العلائق بين
الموجودات .. وهو فى
سبيل ذلك ينكر منطقيتها
مبدئياً ويظهر كل شيء فى
غير مكانه الطبيعى مما
يثير الدهشة .. لكنها
دهشة منبوحة الآخر .. فهى
من ناحية تحض على عدم
المضى فى حياة رتيبة
قائرة تقوم على مسلمات
متفق عليها بغير
مناقشة ..

وهى من ناحية ثانية
توصل إلى قيم جديدة
تأتى من تحطيم الروابط
المستتبة بين الأشياء.

المراجع:

- * ظواهر المسرح
الأسباني
- د. صلاح فصل
- * مسرح العبث مفهومه
، جذوره ، أعلامه
د. نعيم عطية
- * فرناندو أربال ثلاث
مسرحيات فخرية فى
الجيل « المتاهة » ، « الفجر
الأسود والأبيض »
ترجمة قاتن أنور- مى
التلمسانى
- من إصدارات مركز
اللغات والترجمة-
أكاديمية الفنون

الحائى

يقول المتصوفة.. (تألبعد حجاب.. ويكابون ما يكابدون ليقتربوا.. وباقتربهم تشف الرؤية وربما رفعت الحجب، ولأنى لست محصوفاً - على الأقل حتى الآن - فأنى على العكس منهم.. أكاد أجزم بأن القرب هو الحجاب، فاقترابنا الشديد ممن نحبه، ونعولنا عليهم وعلى وجودهم الدائم وحضورهم المستمر وامتلاء حياتنا بهم.. لا يجعلنا نشعر جيداً بقيمة هذا الوجود، أو نحس تماماً بحياة هذا الحضور.. وكمن من أشياء ومعان فاصلة فى حياتنا لا نستطيع أن نحيا لحظة واحدة بدونها، وتكاد مع ذلك لا نشعر إطلاقاً بها ولا نلتفت إلى أهميتها أو ننكر أنها موجودة حتى.. وإلا فهل تفكر - أى تفكير - فى الهواء الذى نتنفسه، أو فى تلبنا الذى لاينى لحظة واحدة عن الدق والضخ



ثاوشنتى هذه الخواطر كلها وأنا يصعد كتابة هذه الكلمة عن الغيب الحاضر.. حلمى سالم.. رد الله غيبته وأعادها سالماً غائماً من بلاد الفرنجة التى امتنع عنها وتمنع عليها شيئاً فى ميعه الصبا.. وغازلها كهلاً وراودها ووطئها وقد طعن فى السنين وعدت بذاكرتى إلى ربع قرن مضى.. إلى عهد الشباب الزاهر.. وزمن الطموح الباكز.. مستعيداً لشريط طويل عريض ملئ بالأحداث والأحلام والضحكات والألام والغراميات والإحباطات والثقافة والشعر والمعارك والهزائم والأمانى والانتصارات.. وحلمى سالم يحتل الصدارة من إبداء هذا الشريط المتخضم صناعة لها، وتأثيراً فيها، وكأننى أراه الآن فى الإجماعات الأولى لإضامه.. شعبة من الحماس والحياة.. محفزاً لنا ومشجياً إذاً قريباً، ومذللًا للصعوبات.. فحلمى سالم، للحق والتاريخ وبيون أدنى شك.. كان دينامو هذا المشروع.. وقلب المفاعل الشعري السبعيني.. بضطلع بالهام (من/ إلى) كما يقولون.. وتأن يؤمن إيماناً جوهرياً منظماً بضرورة العمل الجماعى.. ويأته لا مخرج من المازق (الراهن) (والذى مازال راهناً) فى الثقافة أو الفكر أو الشعر أو السياسة إلا بالحلول الجماعية.. فلم تعد هناك فرصة لحلول فردية بمعزلة.. ولم يقتصر دور حلمى سالم فى إضامه على (الشغل) الذى يبدأ

من دعوة الشعراء واختيار المواد، والدفع بها إلى المطبعة، واحتضانها يومياً حتى تصدر المجلة فى ثوبها القشيب.. بل كان المنظر الأكبر لإضامه.. وأدافها ومنطلقاتها ورواها ومسعاها الجماعى وفكرها الاستطيقى وعلاقتها بالجماهير إلى آخر كل ذلك.. ومع أن حلمى سالم - كإنسان - مثال للرقلة والأمانة والكراسة والألب الجم بالآخرين وبرفاقة بشكل عام.. ولكنه كان يتحول إلى إنسان آخر تماماً إذا هدد شخص ما - وقد حدث - إضامه.. أو حاول استغلالها لإغراضه الضيقة ومطامعه الصغيرة.. هنا يتحول حلمى سالم إلى مخلوق آخر.. شراسة وحسماً وقوة بل وقسوة أحياناً.. وأعترف - الآن - أننا فى معظم الأحيان كنا نكتشف أنه على صواب.. وإن كنا لم نر ذلك فى حينه بيق

وحلمى سالم لا يتصور أن ثمة قيمة فى الحياة كلها.. إلا للشعر.. ولا معنى للوجود برمته إلا بالحب.. ولا أهمية للكون بحالة إذا لم يكن فيه فكر وثقافة وأصداء ونبضات وموسيقى وعبد الوهاب خصوصاً.. أقصد أنه لا يقيم اعتباراً للقلوس.. معه.. أو ليس معه.. لا يهم.. ولا يفكر فى الغد على الإطلاق (بمعنى السعى إلى تأمين المستقبل له أو للأولاد فى ظروف مقلقة كالتي نحيا فيها جميعاً.. وقد يكون فى هذا إنشائية بعض الشيء.. ولكنى هكذا هو حلمى.. وبرغم ذلك.. لم أرى من هو أكثر حنواً وحسباً منه على أصدقائه وحبا لهم وذويانها مع الأهم ومشاكلهم بشكل رؤوم وخاص.. ولعل هذا هو ما فوجئ به عبد المنعم رمضان فى ذات رحلة مع حلمى حينما ألم به تعب مفاجئ.. وقام حلمى برعايته الحائفة المفردة الحذب التى أدهشت عبد المنعم جداً.. فاعتمده من يومها (ما) ثانية له

ومن صفات حلمى الجميلة أيضاً.. رحابته الديمقراطية فى التعامل مع الآخرين.. ومع أشعار الآخرين ومدارسهم الفنية المختلفة.. وقدرته الهائلة على تنظيم أفكاره.. وترتيب حبيته.. وحضوره الشففى المنسق وكأنه يكتب تماماً.. وسعة خيلته ومنطقه المتقن الملمج مع خصوصية الفكريين.. الخ.. الخ.. وعذرا لضيق المساحة.. أما عن نوره هنا فى (أب وتقد) فهذا حيث يطول ويطول.. يكفى أننا نشعر بلقنا (وعملاً) أن مكانه فيها ليس بإمكان سواء أن يشغله.. تاهيك عن أن يعلما.. وما نحن الآن فى انتظار وعده فى مكالمة أخيرة له بالعودة إلى موقعه ومكانه من جديد فى قلب حياتنا الثقافية والشعرية المعاصرة.

ماجد يوسف



مكتبة الأسرة

أضخم مشروع للقراءة
في تاريخ مصر الحديث
تحت رعاية السيدة

سوزان مبارك

مهرجان
القراءة للجميع
١٩٩٥

يبدأ العام الثاني لمكتبة الأسرة أضخم مشروع عرفته مصر لتقديم الثقافة الحقيقية
والرفيعة من خلال الكتاب لجمهور المواطنين بأسعار رمزية تشترك فيه عدة جهات.. هي:

■ جمعية الرعاية المتكاملة ■ وزارة الثقافة ■ وزارة الإعلام
■ وزارة التعليم ■ وزارة الحكم المحلي ■ المجلس الأعلى للشباب والرياضة
■ وتقوم على تنفيذ المشروع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ويواصل المشروع نشر الفروع
الثلاثة لمكتبة الأسرة وهي:

إليك عزيزي القارئ
القائمة الكاملة لجميع كتب
مكتبة الأسرة.. الفرصة أمامك
لتكوين مكتبة متكاملة
بشمن رمزي

أولاً: تراث الإنسانية: وتضم الكتب الأصيلية التي عاشت عليها وبها الأجيال السابقة وشكلت مسيرة حضارة
الإنسانية على مر العصور بسعر ٢٥ قرشاً فقط للنسخة الواحدة.
ثانياً: الأعمال الإبداعية من روائع الأدب العربي: والتي جادت بها أقلام الشوامخ من كبار أدباء مصر والعالم
العربي بسعر النسخة جنيه واحد لا غير..
ثالثاً: الأعمال الفكرية من روائع الفكر المصري: وهي الكتب التي تضم الفكر الخلاق الصحيح الذي واكب
مسيرة مصر والوطن العربي لكبار الكتاب بسعر النسخة جنيه واحد لا غير..
وقد تم مضاعفة الكميات المطبوعة هذا العام لإتاحة الفرصة لأكبر عدد من القراء فتم طرح ١٥٠ ألف نسخة
من كل عنوان ويبدأ البيع من اليوم الاثنين حيث تصل الكتب يومياً وتباعاً من المطابع لمنافذ البيع مع جميع
باعة الصحف وفي فروع هيئة الكتاب بالقاهرة.

ملاحظات:
اللجنة العليا لمهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة
أروع ما قدم رواد الفكر والأدب للبشرية

نصوص

مي عبد الصبور

زياد خدّاش

ماهر منير

ربيع الأسواني

أشرف الصباغ

مصطفى ذكرى

محمد الرفاعي

حسين حسنين

زنا عباس التونسي

محمود الحلواني

كريم عبد السلام

محمد الحسيني

مصطفى الهندي

سعد سرحان

وليد علاء الدين

جميل عبد الرحمن



محمد مهران السيد :

لاتغلق الباب .. فربما احتاجت لنا جارة

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى وحدوى
سبتمبر ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة : **لطفى واكد**

رئيس التحرير : **فريدة النقاش**

مدير التحرير : **علمى سالم**

سكرتير التحرير : **مجدى حسنين**

مجلس التحرير :

إبراهيم أصلان - صلاح السروى

كمال رمزى - ماجد يوسف

المستشارون :

د. الطاهر مكي - د. أمينة رشيد - صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس - د. لطيفة الزيات - ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين: د. عبد الحسنى طه بدر

شارك فى مجلس التحرير : محمد روميـش

المحتويات

عبد المنعم رمضان..... ٥٨	أول الكتابة الحرية ٤
شجرة اسمها عفيفى مطر	بيان تضامن جامعات ألمانيا مع نصر
زين العابدين فؤاد ٦٧	أبو زيد (وثيقة)..... ٧
أنا.. وقديس اللغة .. جرجس شكرى ٦٨	بيان من كتاب أسبوط (وثيقة)..... ٨
الأب الطيب محمود خير الله ٧٠	مصطلحات الفن وتيارات التحول فى
ملف الشاعر محمد مهران السيد	الفن التشكيلي أحمد فؤاد سليم ٩
مهران السيد.. شاعر لم يكفر بالوطن	الحياة الثقافية:
د. سيد البحر اوى ٧٢	التجريبى السابع.. تساؤلات لعلها
قراءة فى "زمن الرطانات" د. يوسف	تعيش نورا أمين ٢٠
حسن نوفل ٨٠	هموم كاتب مسرحى
صداقة غالية بدأت بركن الأدب عبد	محمد أبو العلا السلاموني ٢٣
المنعم عواد يوسف ٨٤	نساء مسـئولات.. ونساء
آمنت بالناس.. ورفضت شكلائية	مصقولات..... وليد الخشاب ٢٨
السبعينيات (حوار) مجدى حسنين ٨٧	مهرجان الاسماء عيلية
الديوان الصغير	التسجيلي..... فريدة مرعى ٣١
مختارات من شعر (مهران السيد) ٩٣	كشيك شيال الشجر والشعر
نصوص ماجد يوسف ٤٠
قصص: ١٠٨ ، ١٢٧	الخبز الحافى حمدي متولى ٤٣
مى عبد الصبور - ماهر منير كامل	صفحات من كتاب الاحزاب
أحمد ربيع الأسوانى - أشرف الصباغ	مصطفى مهدي..... ٤٨
محمد رفاعى - عبد الفتاح صبرى	على هامش مؤتمر بكين
حسين حسنين خليل عبد الكريم ٤٩
شعر: ١٣١ ، ١٤٣	لويس عوض فيلسوفا (ندوة) ج. ش. ٥١
محمد الحلوانى - محمد الحسينى	ما لم يكتبه لويس عوض ٥٤
مدحت منير - كريم عبد السلام	التأثيرات التبادلية التحرير ٥٧
مصطفى الهندى - سعد سرحان	فى تكريم الشعر .. والشاعر.....
وليد أحمد علاء الدين	
لماذا تركت الحصان وحيدا ... محمود	
درويش..... ١٤٤	

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان :
محيى الدين البهاد
الرسوم الداخلية ولوحة الغلاف :

للفنان : **د. مصطفى ممدى**

الإخراج الفني : **حسين البطراوي**
أعمال الصف والتوضيب الفني مؤسسة الأهالي :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع
المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالي» القاهرة / ت ٢٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢
■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

كما وعدناكم في العدد الماضي نفرد للنصوص مساحة كبيرة تعويضاً عن التضييق عليها في الأعداد السابقة، ونقدم أسماء تنشر لأول مرة في «أدب ونقد» من بينها صديقنا الجديدة «مى صلاح عبد الصبور» التي تكافح ضد الوحدة والغربة في بحث مضن عن المشاعر الحقة الصافية، إن المهرقة نفسياً تتحول إلى كاتبة تسعى للسيطرة على ألماتها وهي تخرج من إلهاتها ناظرة خيبتها متحدية ومتسائلة.

أما «معز وفات زياد خداح الفلسطيني» على قيشارة القهر فلعلها تصلح أن تكون مفتاحاً لكل النصوص التي نقدمها لكم، ففي المعز وفات حالة من الكثافة الشعرية الكاشفة، والمفارقات الساخرة المرة التي تعري مستويات الحصار وهو يضرب نطاقاً لا على المرأة الشرقية وحدها وإنما أيضاً - وهو الجهد هنا - على الرجل الشرقي، لا فحسب لأن أحد شخصياته تصادف أنه من سكان الأراضى المحتلة - وأن الدخول إلى القدس يتطلب تصريحاً أبرزه للجندى الواقف على أبواب المدينة - ولكن أيضاً لأنه ملاحق بارت التلخف والقهر والركود وإهدار قيمة الإنسان وحرمانه من كل الحقوق الأساسية، وعجزه عن إشباع حاجاته.

فهل نعتذر لكم عن حقيقة أن النصوص التي نقدمها مفعمة بالحنن العميق، وهل يخفف من هذا الحزن أن يعطى شعر العامية بنصيب من عدتنا هذا فننشر لكل من محمود الخولاني و«محمد الحسيني» والحسيني محقق في فضبه منا لأنه وإفاننا - منذ سنوات يتنصصه ولم تنشر ونحن لا نريد أن نتعاضد مع غضب المبدعين، بل نسمى جادين لإرضائهم سواء بنشر نصوصهم أو نقدها والتعاور معها، لأن خسارة فادحة ستحل بنا جميعاً إذا انقطع الحوار خاصة في ظل الاحباطات المتزايدة والتوترات غير الخلاقة والمشاحنات الصغيرة في الحياة الثقافية التي تعاني مرضاً منازعاً مظاهر العالوية والتوردة التي تنبذ في كثافة الانتاج الجيد عامة.

وهكذا أجلنا متابعة قضية الدكتور نصر حامد أبو زيد الذي قضت محكمة استئناف بالتفريق بينه وبين زوجته الدكتورة ابتهاج يونس بدعوى أنه مرتد عن الدين الإسلامي ونجح كل من الحكم والحصار وفتوى أيمن الظواهري أمير جماعة الجهاد بإصدار دم نصر، والموقف المانع للحكم في مصر إزاء قضايا الحسبة في مسائل الرأي والاعتقاد، وهو موقفاً مانع لأن النظام لو شاء لحسم القضية بإصدار قانون يمنع بوضوح قبول مثل هذه القضايا من المحاكم، ونحن نعرف جيداً قدرة النظام على إصدار القوانين ولنا في القانون ٩٢ لسنة ١٩٩٥ عبرة - وعلى كل حال فقد نجحت كل هذه العوامل مجتمعة في جعل «نصر» و«ابتهاج» يغادران البلاد مؤقتاً بعد أن أصبح العيش فيها مستحيلًا خاصة وأن جهة عليا خاطبت الجامعة طالبة منها أن لا تعطى لنصر جدول محاضرات خوفًا عليه، وبعد فضيحة الحراسة المشددة التي رافقت أثناء مناقشته لرسالة دكتوراه كان يشرف عليها.

ومع ذلك فنحن ننشر نص رسالة دالة وكاشفة أرسلها باحثون ومدربون للإسلاميات والأدب العربي في ألمانيا يتضامنون فيها مع «نصر» و«ابتهاج» قائلين:

«إن فكرة الرحلة الدراسية إلى مصر في ربيع ١٩٩٤ قوبلت هنا في ألمانيا من قبل أسر الطلبة والطالبات بمعارضة كبيرة، بحجة أن مصر تحولت إلى بلد تعصب لا يعرف

التسامح، إلا أننا قد شرب حنا لهذا الجانب أن مصر بعيدة كل البعد عن التعصب والتزمت بفضل مفكراتها المعاصرين، من المسلمين الذي يواصلون اليوم مسيرة من سبقوهم من القدماء، وذلك من أجل تطبيق مفاهيم الإسلام وقيمه، كالتسامح، والاعتماد على العقل الذي أنعم الله به علينا جميعاً خير الإنسانية وتقدمها، وكانت أفكارهم أحد العوامل التي ساعدتنا في إقناع آباء وأمهات طلبة القسم.. بأهمية الرحلة ولحائتها في ذلك الوقت بالذات..

واليوم، وحين نسمع ذلك أحكم ماذا يتبقى لنا لنقوله....

حقاً ماذا يتبقى لنا جميعاً لنقوله؟

نقدم في الديوان الصغير شاعراً ظلمه النقد طويلاً وهو «محمد مهران السيد» الذي تأخر ملفنا عنه لأسباب مختلفة حتى أننا قررنا أن نحتفى بكل شعرنا الكبار بصرف النظر عن تواريخ الميلاد وعن الستين من العمر التي ننسى في زحمة الحياة أننا استغفناها دون أن ننتبه من سن التقاعد الحكومي، وليس هناك شاعر حقيقي يتقاعد أبداً..

يحدد لنا الناقد سيد البعراوي سمة من سمات مهران السيد على هذا النحو:

«التحمت فيه الملامح الفنية مع الملامح الفكرية بحيث يمكن القول أن الحرية لم تكن كما يزعم البعض خاصة بإطار الوزن وإنما كانت ملمصاً في كافة العناصر الفنية، الإيقاع واللغة والحيال، كما كانت توجهها فكراً يسعى إلى تحقيق الحرية الإنسانية لجماهير الشعب...»

وهو القائل:

لا تغلق الباب

فربما احتاجت لنا جارة وفي العدد بحث للفنان والناقد التشكيلي «أحمد فؤاد سليم» عن «مصطلحات الفن وتيارات التحول في الفن التشكيلي الحديث»، ورغم أن البحث يتحدث عن الخراب الذي يحدثه «النقد» السلطوي أو «الصحفي» في مساحة الفن التشكيلي، فإن بوسعنا دون عناء أن نمدد المقولة على استقامتها لتتطابق على مجمل حياتنا الثقافية حيث تراجع الوعي النقدي حتى جعل «من الردق نموذجاً للاحتذاء، ومعياراً للتقويم».

وقد حاولنا أن لا تجور شهادات المبدعين التي كان مفروضاً أن تنشر في ملفي «حجازي» و«عفيفي مطر» على مساحة كل من النصوص والحياة الثقافية ولا أستطيع إلا أن أتوقف أمام بعض التعبيرات الدالة خاصة قول الشاعر عبد المنعم زمران:

«كان الأوان قد آن دائماً لقبول الشاعر أو رفضه على أساس ما يقدمه لا على أساس انتسابه إلى قطيع زمني، قطيع رهن...»

ثم يضيف:

الشعر الذي نعرفه يحب القراء ويكره الجمهور، ويعرف الفارق الحاسم بين القارئ

والجمهور...»

وخطوط التشديد من عندي، وقصدت أن ألفت إليها نظر القارئ لما تنطوي عليه من احتقار مضمر لشعراء آخرين قد يكونون معدودين الموهبة والامكانيات لكنهم شعراء بل

للشعر وللجمهور بصفة عامة وهي نظرة استعلائية نخبوية تربطها وشائج.. ولو غير واعية- بالفكرة التي تقول بجنس أرقى من البشر الآخرين حتى ولو كان ينتسب هذا الرقي للشاعر الحق من وجهة نظره.

ولا أعرف لماذا يصير بعض شعرائنا على استمذاب حالة الانغلاق والعزلة التي هي ظاهرة مرضية ينبغي معالجتها حتى يكون الشاعر قادراً على الوصول إلى ملايين الناس. ومن سوء حظ- رمضان- أنه يسوق قوله هذا بخصوص شاعر عرف الإنشاد لجمهور بالآلاف وعرفته الآلاف عبر الإنشاد وليس عبر القراءة باعتبار الشعر حالة تواصل إنسانية راقية.

كان «بريخت» يحلم بجمهور كثر القدم لكل من الشعر والمسرح، وكان محققاً في ولعه بأوسع جمهور، ذلك أن الشعر يمكن أن يكذب حتى وهو يتوجه للقراء وليس للجمهور.. المهم أن لا يكذب الشعراء..

وتعطينا هذه القضية إلى شهادة الشاعر الشاب «جرجس شكرى» الذي يحكى بصديق كيف أنه وضع «عيفى مطر» في موقع القديسين ثم وجد نفسه «أقف الآن موقفاً مغايراً من قديس اللفة وأنظر له على أنه تراث أضعه في الخلفية أيضاً، وأجدنى لا أقرب منه أبداً...»

إن «جرجس» لا يكذب في سعيه لأن يكون نفسه لا أكثر ولا أقل.. منذ زمن طويل نضنى أنفسنا أن تقدم في الحياة الثقافية بانورا ما واسعة من متابعات ونقد وقد حاولنا أن نتزعم في هذا العدد ومع ذلك أفلتت منا أشياء هامة فمعدرة. ولعل قراءة «حمدي متولى» في واحدة من أهم الروايات العربية المعاصرة هي «الحيز الحافى» للمفريى «محمد شكرى» الذي يكتب كتابة أصيلة نفاذة عن المهملين أن تكون تعويضاً عن النقص في مجالات أخرى.

وقد مرت الذكرى الخامسة لرحيل المفكر الدكتور «لويس عوض» دون اهتمام حقيقى إلا من ندوة واجدة نظمها الصديق «محمد سالم» مدير المسرح الصغير بالأوبرا، ونحن إذ ننشر وقائعها لا يسعنا إلا أن نعبر عن دهشة حقيقية لأن المسرح كان قد طلب من المذيع «شفيع شلبى» عرض بعض مقاطع من مادة وثائقية طويلة لحوارات كان قد أجراها مع الدكتور لويس عوض قبل وفاته ثم أهمل الأمر بدون إبداء أي أسباب أو حتى اعتذار كذلك فقد تجنب المتحدثون أي إشارة أو تحليل لطرده من الجامعة سنة ١٩٥٤ وهو ماضى كمره السادات سنة ١٩٨١ حين قام بطرد عدد من أساتذة الجامعات والصحفيين من أعمالهم إن قضية الحرية المثارة لها ماضى لا بد من بحث جذوره إن شئنا أن يكون للحرية مستقبل حقيقى... والتعظيم على القضايا لن يؤدى هذه المهمة أبداً.

بقى أننا مدينون باعتذار كبير للدكتور غالى شكرى الكاتب والناقد الذى أثرى حياتنا الثقافية بإسهاماته الغنية والمتنوعة، ولم نستطع في مرضه الأخير أن نقدم له هديتنا الإلنية لنقول له حمداً لله على السلامة ولكننا قطعاً سوف نقدّمها في عدد آخر... وسوف أنهى أول الكتابة حتى لا أقدم اعتذرات أخرى.

المحررة

وثيقة

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

Fakultät für Philologie

Seminar für Orientalistik und Indologie- Arabistik/ Islamwissenschaften-

Universitätsstraße 150

D-44780 Bochum

Germany

الأستاذ الدكتور

نصر حامد أبو زيد

جامعة القاهرة - كلية الآداب

جمهورية مصر العربية

بوخوم في ١٢/٧/١٩٩٥

محترمة الأستاذ الدكتور / نصر حامد أبو زيد

تحية طيبة ومتواضعة لمحضرتكم وبعد ..

علينا ببالغ الأسف نحن مدرسو معهد الدراسات الإسلامية والعربية وطلابها خبر الحكم الصادر ضدكم الذي يقضي بالتفريق بينكم وبين هرمكم اتنادا لمرئنة الدعوى التي توجه إليكم الاتهام بالارتداد من الدين الإسلامي . هذا التبا كان صدمة لنا لا يمكن التعبير عنها بالكلمات .

ومن المدهش هنا اعتبار محضرتكم مرتدة وأنتم تأكدون دأبنا أنكم مسلم العقيدة وجميع مؤلفاتكم من الكتب والمقالات تصيب في الإسلام وتدعو إليه .

إن فكرة الرحلة الدراسية إلى مصر في برنج ١٩٩٤ تويلت هنا في ألمانيا من قبل أسر الطلبة والطالبات بمعارضة كبيرة ، بحجة أن مصر تحولت إلى بلد متعصب لا يعرف التسامح . إلا أننا قد شرحنا لهذا الجانب أن مصر بعيدة كل البعد عن التعصب والتزمت بفعل مفكرها المعاصرين من المسلمين الذين يواصلون اليوم مسيرة من سبقوهم من القدماء في الماضي وذلك من أجل تطبيق مفاهيم الإسلام وقيمته ، كتسامح ، بالاعتماد على العقل الذي أنعم الله به علينا جميعا لمخير الإنسانية وتقديمها . وكانت أفكاركم أحد العوامل التي ساعدتنا في إقناع آباء وأمهات طلبة القسم بأهمية الرحلة وفائدة لها في ذلك الوقت بالذات .

واليوم حين نسمع مثل ذلك الحكم ماذا يتبقى لنا مانقوله ضد الآراء المعادية للإسلام وكيف يكون في مدرستنا أن نؤكد أن الإسلام هو دين التسامح ودين الإنسانية جمعا ، وأنه الدين الذي يساهم في رقي العلوم ونموها . وأسوف لا تبقى لنا الإشارة فقط إلى مصر النبي محمد والمصور الأخرى التي أشرقت ينورها على أوروبا والإشارة إلى القرون التي فتح فيها المسلمون أبواب الثقافة الإسلامية لشموب الأرض؟؟ شتمني زلا يحدث مانفشاء ونأمل أن جميع المفكرين مثلكم سيقبلون في النهاية على كل ما يعزز الإسلام كدين يعرف التسامح ويعتمد على العقل .

بهذه الرسالة نريد أن نصبر من تضامنا معكم ومع هرمكم في هذه المحنة ، ونحن على أتم استعداد لتقدير ما في وسعنا من مساعدة .

مع جزيل الاحترام

(عدة توبيعات)

بيان

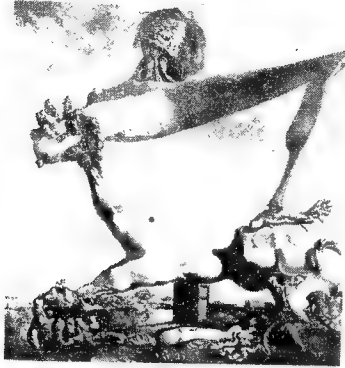
بناء على الموقف الذى	المصريين للتضامن مع	بالمصادرة والتكفير.
تبنته مجلة "أدب	أبو زيد .. رافعين	إسحاق روى
ونقد" نعلن نحن	شعار "لا للتدخل فى	الفرشوطى "قاص"
الموقعين اننا تضامنا	حرية الاعتقاد وحرية	علاء رسلان "شاعر"
معها لرفعة شأن	الفكر وحرية التعبير"	عبد الجواد خفاجى
الثقافة ليست المصرية	مؤمنين بحق	روائى "محمود
فحسب بل لرفعة	الاختلاف فى الراى	الأزمه رى
الثقافة العربية	والفكر ومواجهة ذلك	روائى "أشرف صبحى
وتواصلها مع الفكر	بالراى والفكر أيضا لا	زكى "محامى قاص"
العالمى ونعلن		

سقط سهوا

بورتريه الشاعر «محمد عفيفى مطر» الذى نشر فى
عدد سبتمبر الماضى للفنان خلف طايح

تضامننا وموافقتنا

على بيان المثقفين



مصطلحات الفن، وتيارات التحول فى الفن التشكيلي الحديث

بقلم: أحمد فؤاد سليم

الموازية لبينالى القاهرة
الدولى الخامس ١٩٩٤،
والتي شرفت برؤاستهما،
وقمت بتشكيل علامتهما
الأساسية، وانتخاب
مواضع الجدل فيهما،
متتبعاً من بين الأوجاع،
أوجاع حركة الفن المصرى
بعامة.

انذاك كانت تشغلنى
قضيتان :
(أولهما : تلك التحولات

لغة من شأنها ان تمكنا
من النجاة من عوامل
الخلط الشائع فى
الصحافة اليومية،
وأجهزة الاتصال
الجماعية مهما كان
نوعها، فضلاً عن ذلك
التبسيط الخادع، المحزن،
الذى قام، وعم فى مختلف
وسائل النشر.

وفى الندوة الدولية
الأولى الموازية لبينالى
القاهرة الرابع ١٩٩٢، ثم
الندوة الدولية الثانية

منذ من بعيد ونحن
نتطلع إلى التأكيد على أطر
علمية فى مجال نقد الفن.
أطر يقوم بطرحها
مختصون مبتكرون،
وفنانون ونقاد، ومنظرون
يملكون القدرة على
الاضطلاع الحقيقى بمهمة
علامات الوصل والربط بين
لغة الفن وزمانه، وبين لغة
الفن والناس.

التي تجرى على مساحة حركية فن العالم في السنوات العشر الأخيرة، وما نحنته من مفاهيم من شأنها أن تدعونا إلى إعادة صياغة الأبجديات الدلالية التقليدية الخاصة بالعمل الفني.

ثانيهما: قضايا مصطلحات الفن، وفيها ما فيها من الضبط والربط، إلخ، والخلط والمزج، والفصل، والصنع، والتباين في صوت الحرف، وفي المنطوق الحركي للغة وقرائنها المتوائمة، دعائي إلى الإحساس يمكن الخطر، وباهمية الكشف عن موطن المرض. كنا نبحث عن تلك المصطلحات "الأم" التي تنشأ في مواطنها، أو تلك التي تهاجر إلى غير مواطنها، أو تلك التي توازينا في لغات مجتمع لم يقم بينها، أو المصطلحات التي تنشأ الأصل بالفرع والعكس، أو إلى هذه المصطلحات التي أعجبت، أو تهجئت بمزيج من لغات المنقول عنه، إلى لغات المنقول إليه، أو تلك التي تحولت بتحول التاريخ والمجتمع فتغير جوهريها دون منطوقها الظاهر في موطن الأصل ذاته، أو تلك

التي أضافت "الواضحة" منادات الوصل إلى مقدمات الحروف في كلماتها - الباءات - أو إلى مؤخرات الحروف في كلماتها - اللواحق - فيما يعرف بـ (- Prefix Suffix)، فوسعت الترجمات في غير معانيها، ومواضعها، صرنا نقرا "التجريد" كمصطلح عربي معادل للمصطلح الغربي (Abstract Art) بينما الحال ليس كذلك، إذ أن كلمة "تجريد" تعني في العربية الفصل الذهني لأوصاف الشيء، فوجودها قائم في المذرك، وفي الذهني دون وسيط - بينما هي في المصطلح الغربي على النقيض، إذ هي إنتاج للصورة الحسية دون محاكاة للطبيعة والواقع، فالصورة الحسية هنا عند الفنان المبدع هي إنتاج مرادف للصورة الذهنية.

ومن مثل ذلك، حين أخذنا نترجم مصطلح "البوب" (POP) على أنه الفن "الشعبي"، بينما هو فن "العامة" من حيث يكون ذوق العامة هو وسيلة الربط بين محيط المصطلح وبين جوهره، ثم أخذنا نترجم مصطلح

الإوبجكت (Object) على أنه "الموضوعي" بينما هو "الشخصية التي تقوم على تشيؤ بنية ثلاثية الأبعاد دون أن تكون مطابقة لشئ، نعرفه، أو هي مجموعة اشياء حين تجتمع إلى بعضها لا يكون لها نظير في أشكال الواقع - ومصطلح الـ (Figurative) على أنه "التشخيصي" والتشخيصية، بينما هو "التشبيهي" أي ذلك الذي يعني بنية متكاملة مع ثرائها في الصورة أو في العمل النصي إلى ما يدتنا على شبيه مخزون في وعينا المعرفي بالشئ - ومصطلح السوبرريمازم (Superematism) على أنه "التفوقية" وهو خطأ لاقت للنظر وقع في معجمي دار الرائد العربي المعنويين معجم مصطلحات الفنون، وقاموس مصطلحات الفن - لـ "عفيف بهنسي". ويلاحظ أن بهنسي على الرغم من شهرته في العالم العربي في مجال تاريخ ونقد الفن، قد اختلط عليه الأمر فزعم ما تصور أنه يعلمه بينما هو ليس كذلك، وذلك نقيسة ثرتان بحجمها،

مصطلح السوبريماتزم كان بذلك قد أعلن بصورة نهائية سقوط ذلك القناع الذي كان يعمل في السابق على إخفاء أو حجب جوهر الصورة في اللوحة التشبيهية.

ومن مثل ذلك أيضا حين تضرب في الحيرة بين كلمات التأثرية، والتأثيرية، والإنطباعية، حيث فعتها الكثيرون مرادفا للمصطلح الشهير

(Impressionism) بينما الترجمة الحرفية تلك، لا علاقة لها بالمنهج الذي يشير إليه المصطلح أصلا، هذا الذي يمكن إجماله، أو إيحازه في "التحليلية الضوئية". فما يجري من لبس أو التباس، لا علاقة له بدلالة اللفظ بعد أن استقامت الكلمة في قالب "المصطلح" ويبعدو من هنا مدى مخانة الصواب حين يخلط المختص وغير المختص بين كلمة التأثر أو التأثر وبين كلمة "الإنفعال"، وبين كلمة "الإنطباع" وكلمة "التعبير"، بحيث تضيق الحدود وتلتبس غير الأشياء ببعضها. ذلك أن كل لفظ يحمل في حروفه، ولهجاته، وصوته، وقرائه

والإسطوانة، والمثلث، والدائرة - باعتبارها لغة التحليل البصري، والضوئي للعنصر التصويري قبل "ماليفتش"، بأكثر من عشر سنوات ويبعدو من هنا القصور الواضح في تعريف بهنسي للسوبريماتزم في قاموسه المذكور، فبعد أن ذكر كلمة "التفوقية"، إذا به يقدم للمصطلح شرحا مرسلًا يجوز لهارة ولا يجوز مثله، حين يقول: "اتجاه فني عقلاني قاده ماليفتش".

وقبل أن يصك "ماليفتش" مصطلحه هذا، كان قد أعلن كلمة (Unmasked Art) على لوحاته الجيوميتريه "الهندسية" - إذ كان "ماليفتش" يبحث آنذاك عن الماهية الجمالية للصورة الفنية، وعن أبصريتها البصرية الحسية، هذه الأبجدية التي يجب - في نظره - أن تتحرر من الأقنعة التي تبتز المشاهد وتتملقه فتقدم له ما يرضيه، وما يعرفه، فالصورة التقليدية عند ماليفتش ليست سوى قناع (Mask) للصورة البصرية التي يجب أن تجسد الجمالية لذاتها. وعندما وضع ماليفتش

كلمة "التفوقية" التي أطلقها عفيف بهنسي، - ليست - لسوء الحظ - سوى ترجمة حرفية ناقصة ومغلقة، في مواجهة مقابلها في اللغة الفرنسية (Supermatie)

ويساويها في الإنجليزية (Superemacy) أي التفوق أو السمو - فإذا كانت هي بذاتها ترجمة حرفية دون وعي بذصيص المصطلح في الفن، فما الذي كان يعوزنا إلى معجم للمصطلحات، وقاموس للمصطلحات باللغات الثلاث، بينما قوميس اللغات تملأ مكتبات العالم العربي.

وأما السوبريماتزم الذي صكه "كانزيمير" ماليفتش (١٨٧٨-١٩٣٥) - بين عامي ١٩١٢ و ١٩١٥ ونسبته نحن "البنائية الهندسية" أو "توازنية التسمي"، فهو يعتمد على أربعة عناصر جيوميتريه هي "المربع، والمثلث، والدائرة، والشكل الصليبي" في بناء السطح التصويري، وهو بذلك قريب غاية القرب إلى منهج التعبيرية السيزانية (Cézanne) (١٨٣٩-١٩٠٦) التي طرحت "المختروط،

- تاريخ حياة، ونظم،
وانساق مخالفة قل أن
تكون شبيهة بما يقابلها
في اللغة الأخرى.
بل أن ما يجب
"المصطلح المنقول منه" عن
المصطلح "المنقول إليه"
هو نفس ذلك الذي يجب
المواقع والأوطان - أحياناً
- عن بعضها البعض
بمسافات عبر البحار
مثلاً هي عبر الزمن.

ولقد جاءت فكرة هاتين
الندوتين الدوليتين في
وقت ضاع فيه النقد
وعلموه، وتلاشت الحدود
بين العميق والسطحي،
وبين الموهبة والكفاءة
وبين المنهج والفوضى،
وبين العلم والجهل، وبين
التكريس، وعدم الإكتران،
- حتى وجدنا في
الصحافة اليومية
الرئيسية، من يرسمون
صوراً (توضيحية) - لا
تجوز حتى بين أقوام
ضاع ذوقها وانفردت
زمامها، - وإذا بمن يطع
اسم صاحب هذا "الرسم"
إلى جوار اسم "تجيب"
محقوق، أو "يوسف"
إدريس، أو "عبد المعطى"
حجازي، أو "زكي تجيب"
محمود، وأمثالهم، بنفس
القبر، وبنفس مقاس
البنت التصويري سواء
بسواء في مناسبة نشر

قصة أو رواية، أو قصيدة
أو دراسة.
فبذلك نسوة رسالة
التوصيل، وتعمل من
الرديء نموذجاً للاحتذاء،
ومعياراً للتقويم، والتقييم
معاً، بل إن بين هؤلاء من
وجد الساحة في صحيفتيه
لا تفرق بين الفن وبين
النقد، فآخذ يمارس العلم،
والجدة، والبغى على
حقيقة الشيء، حتى صار
التدقيق في الرصد مرضاً
يوجب عزل صاحبه عن
الناس.
وانحسر القناع فكشف
إلحال عن واقع حزين في
مجالنا هذا، واقع حزين أن
يزدريه من يعرف الصدق
في العلم، ومن يعرف
متعة البحث عن مبرج من
مدارج الفن في بنيتيه،
ولغته، ولهجاته.
كان النشر الجفاهيرى
اليومى في زمرة هذا
الخلط من بين أكثر ما
يؤلم، حين أطلقت
المصطلحات جزافاً، من
حيث تناقلتها أقوام
العوام إذ ذاك من أحبار
الطابع إلى لغة وعلامة
بين الناس في الإتصال
والرابط.
وتسابق البعض الآخر
إلى تفسير مصطلح في
الفن وفق ما تميل إليه
عواطفه في الفك، والجمع،
بين مدارس الفن

واتجاهاتها - بينما عكف
آخرون على ترجمة
المصطلح إلى لغة غير لغة
المصدر دون علم ممكن
بالكوامن الصوتية،
والتراثية، والإيقاعية،
والبنائية، والاجتماعية،
والتاريخية، بين لغة
المصطلح الأم، وبين اللغة
التي تم ترجمة المصطلح
إليها.

في تلك المسافة بين
المصطلح الفني، وبين
لفظه ودلالته، ومكانه،
وزمانه... أخذنا نواجه
ذلك النقص العاجز في
التصنيف الدلالي لعمليات
الفن المبدعة، ذلك
التصنيف الذي هو
الأساس "الفقري"
لمنظومات الرصد
والتوثيق القادرة على
اعتماد الزمن وحركته،
والمكان وتحولاته،
والمجتمع وتغييراته،
والمواقع وموضوعه، -
وقبل هذا وذاك جميعه
فإن تحليل الفن وتفسيره
وتصنيفه ونقده، هي
واحدة من بين أهم
أغراض المصطلح ودلالته،
في عالمنا اليوم.
ثمة إذن ما يدعونا إلى
أن نكثر قدر الطاقة
لمرادنا وأن نجتمع على
الميزان، وأن نفرق بين
المصطلح ولغته، وبين

المصطلح ومعناه، وبين المصطلح ومبناه، وبين المصطلح وصيغته، وبين المصطلح وعلامته ورمزه، وبين المصطلح ونعته، وبين المصطلح وعمله، وبينه وبين فحواه، وبين المصطلح وجنسه، وبين المصطلح وترجمته، وبين المصطلح ومصطلح آخر في نفس معناه وزمائه، وبين المصطلح وإشارته التي يشي بها حتى صار الوثني معناه بالفعل، وبالأوقع.

ولقد جاء علينا حين في موضع من مواضع حوارنا كنزوم فيه إلى أن نشفع الجاهلة عن الجاهلين بجهالتهم، وأن نكشف النقاب عن جهل المتعالم بغير علم، وأن نشير إلى علم العالم بجهالته، قبل أن نشير إلى علم العالم بعلمه.

فكما أن الفلسفة ترتكز على الواقع والمنطق، وكما أن الأخلاق ترتكز على التاريخ وعمله، وكما أن المنطق يرتكز على العلم وبابه، فإن الجمال الجليل يرتكز بدوره على الفن مثلما يرتكز المصطلح على النوع والنعت.

وأما تلك القضية الأخرى التي أخذت تتصغر انتباهي، فهي تلك

التي أسلفت في وصفها "بالتحولات" في مقدمة حديثي هذا. تلك التحولات التي غمرت ساحة الإبداع في السنوات العشر الأخيرة على الأقل، ونحتت معايير مخالفة في اللغة الجمالية للصورة الفنية، بل وأحدثت انقلافاً راسياً، وألقيا في انساق الفكر الفني، فضلاً عن تكريس قوى التغيير المتواترة بين قطبي الفعل المبتكر الذي هو الفنان من ناحية، والمتلقي من ناحية أخرى - هذا المتلقي الذي تحول بفعل هذا البث الثقافي الجديد إلى مستهلك للفن - وهذا الفنان الذي حوّل السوق إلى منتج للفن، ثم أخيراً ذلك الفن الذي تمثل في "سلعة" تجوز عليها برامج التبايل التجارية، وأحوالها.

وليس من شك في أن الفترة الإبداعية المتمثلة في التعبير والإبتكار تلاقي قدراً من الحيوية والدهشة، حين يعبر المجتمع من جسر إلى آخر، أو حين يتصرد المجتمع على واقع يقصد تغييره، وإعادة تشكيل مراميه، أنتثر تنتقل الأنماط البصرية -

بالضرورة - إلى نمذجة تجربة التغيير، وإعادة جدولة التقني والتصويري، والخيالي، والمبدع، في مواجهة خصوصية مقترحة، وربما مفترضة للوقائع الجديدة في الفكرة الجمالية وبالتالي في اللفظ الإصطلاحي، ودلالته.

إن دابثية "دوشومب" كانت احتجاجاً على الغوغائية العسكرية بعد الحرب العالمية الأولى بقدر ما كانت مسخاً صاعقاً للقيم السائدة التي كانت في حقيقتها تتوينا لهيمنة الصفوة الفاعلة - وأن تنبؤة "أبو اللونير" هي ذاتها التي حملت فحوى الرسائل المتواترة "لاوقوماتية" "بريتون"، و"أرنست" و"دالي" - تلك التي كانت تمرداً على الفظاظ، ورفضاً للعسكرة، ولجوء طوعياً إلى الذات التي تعكف على الحقيقة الكونية ضد المحكم والمنظم، والواقعي.

كانت هذه التحولات بمثابة أول إعلان للثورة على مفهوم "الصفوة"، أو "النخبة" وأول طرح انقلابي لمستويات القيم المعممة على اعتبار أن هذه القيم المعممة هي

بديل للخصوصية،
ونقدى لوحدة النوع.

كان هناك قدر كبير من
حسن الفية، وقدر مماثل
من الحرية الرومانتيكية
ذات الطابع الثوري
النموذجي للبورجوازي.
كان الهدف هو البحث
عن تلك التجليات الخفية
وراء المشهد الإنساني،
وإحقاق إحباط صدامي
لوظيفة الفن من حيث هو
نمط نموذجي متوافق مع
مدينة الصفوة.

هذه التجليات التي ما
كانت تبرج بارتجاجاتها
العصبية من دون
اقتحامات بودليس،
وسيزان، وبيكسريكو،
وأرب، وكاندينسكي.
غير أن حركة التحولات
التي تراتبت فيما بعد لم
تكن لتسمح بهذا القدر من
النوايا الحسنة، تلك
النوايا التي كان جل
حلمها هو القضاء على
الجمالية الممكنة إلى
جمالية غير متوقعة
واستثنائية. إن الإحتياج
الجمالي أخذ ينح في
العمق مأخوذاً بذلك
الانصياع الغامض لتلك
الدهشة التي تصيب
المشاعر أثناء النظر إلى
تصميم ميكانيكي لأداة
من الأدوات المنفعية
بدرجة تفوق وتجاوز
متعة التجلي لمشهد

ال"جورنيكا" (أو لحائط
جنازى على الجدرانيت
المصري في معبد الكرنك.

ما الذي حدث حين
أخذت تدعونا التصميمات
النمطية إلى اختصار زمن
التامل أمام انشغارات
الضوء الكوني فوق
سلسلة كاتدرائيات زوان
لمونية أو أمام ثلاثيات
الصلب الصاعدة
لفرنسيس بيكون.

لقد كان هنالك في
تصوري، ثلاثة وقائع
متزامنة قامت معا بدور
فعال في إعادة نصت
الصورة الفنية التي أخذت
تكشف عن قوة المخيلة -
والتي هي في الواقع
محض إنسانية - بحيث
يتنمط الإبداع المنظم مع
ما هو إجرائي، ومع ما
هو مؤقت - وبإختصار
مع ما
هو متساقط
بالميكانيكية.

أولهما :
الحرب العالمية الثانية
والتي كان من نتائجها
وضع حدود فاصلة تؤكد
على نهايات أزمنة يكاملها
- وإحقاق أعلى درجة من
الإحباط لطرائق التواصل
المعرفي بين الكيانات
الجغرافية، هذه الكيانات
التي كانت تحيا في أطر
من المغنطة الحسية،
وعاكفة على تجاوز

إمكانيات الذات إلى
الإنخراط مع موهبة
الدهشة، في مقابل كيانات
أخرى أخذت على نفسها
مهمة اجتراح مخيلة الآخر
واستهلاكها.

لقد وضعت الحرب
نهاية للصورة الفنية من
حيث هي موهبة باقية،
وبالتالي نهاية للفنان
الذي يملك خاصية
تجاوز استثنائية الزمن
وتحتاج الأطر المصنعة.

ثانيهما :
الصناعة التي أخذت
منذ هذا الوقت فصاعداً
تعمل على إعطاب المخيلة
عن طريق تنميط مفردات
التجربة المدنية
للجماعات، وحشد الكمي
في مواجهة الخبرة
الحسية للتفرد الإنساني
وصار الفن بذلك جزءاً
حيوياً في عصب التركيب
الاقتصادي والاجتماعي
والسياسي بسبب الزحام
المتردد لتلك المجتمعات
التي أصبحت تستهلك
الفن على اعتبار أنه
سلعة ينتهي بها فور
انصرافها عنها، أو أنها
صارت حديرة بسعورها
بسبب حيائتها لميزة
"الإشهار"، هذه الميزة هي
معيار التكاثر الذي
تحدث عنه.

ثالثهما :
ثم أخيراً وسائل

وتكنولوجيا الاتصال التي أخذت تنقل إلينا يومياً ذلك المشهد الإنساني لما هو مفرح، ولما هو فاجع - في نفس اللحظة، وفي نفس المكان، بحيث اختلطت الصور على ذاتنا بين الدراما الوهمية للمشاهد المسرحي، وبين الدراما الواقعية لما هو حي، أي بين الخيال، وبين الوهم، وبين الواقع.

إن إغسلاق زرار البث أصبح كافياً للقضاء ليس فقط على صورة المشهد الواقعي، وإنما أيضاً على أثره في الذات بسبب ذلك التكرار المعجم.

ولا شك أن "الصورة" كمنتج مبتكر ومبدع، وجالب لمثقة الدهشة - قد أخذت هي بنفسها تفقد ميزة "النسوة" من حيث جرى ذلك التعميم المذهل لكافة صنوف المعارف الإنسانية المنتجة لأدوات الحياة، ولأنماط الاستهلاك اليومي، تلك التي أخذت تعمل في العمق على إزهاق التميز النوعي أو على الأقل ترويضه لتقبل فكرة التجميعات، والدمج المنظم.

إن تلك الوقائع الثلاث - في نظري - قد أخذت على

عانتها في النهاية مهمة إحلال واقع جديد ومغاير، تم تشكيكه على أساس من النظم المترتبة. وإن تدخلنا - لم يجر تقييمه بعد - قد أحدث شغلا لحق بتلك الطاقة المسئولة عن إنتاج قوة التخيل، من حيث هي الحل المعجز للتشكل الابتكاري، وللفرادانية.

كما وأن هذه الوقائع الثلاث هي التي أفرزت حركة التحولات المتزايدة في الفن الحديث، وهي ذاتها التي أضافت أهمية محمومة أخذت ترمي إلى تصليق التصنيف الاصطلاحي للعملة الإبداعية عن طريق التثقيب البيولوجرافي للتاريخ الفني، والاجتماعي والسياسي على السواء.

إن ثورة "بولوك" وحركة "كالتنر"، وحدث "كابرو"، ونبوءات "روشنبرج"، وإدراكية "كوسث"، وبيئية "أولنبرج"، وكيهولز - وبورفورمانس "جيبيرت" وجورج - ومبدئية "بوين" وبيدائية "كيفر" و"كسوكي" - ولغافات المشهد "كريستو" وطلبعته "روبرت ولسن"، وصواعق شاشات الليزر "روبرت باري"، وجون بايك، والمونوكروميات

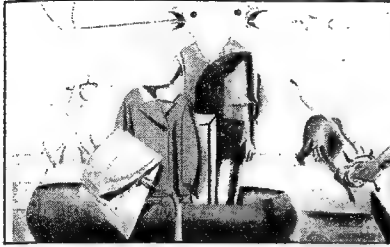
الملغزة لـ "كلابن"، و"جورج هاملتون" - إلى ذلك الخط العالمي المنمط في خمس وعشرين قاعة عرض في العالم في وقت واحد لـ "ويليام فاغان".

أكان ذلك كله تمرداً. أكان رفضاً لسلطة الهيمنة التي أخذت تنخر في العمق، كي تستبدل الستار على المتفرد.

أهو التحرير الغاضب من الرثابة - أو تفكيكه لمشهد الفن، ولصناعه ومثاليه معاً، أم هو اقتراح لعقربية صامدة في مواجهة ما هو عمومي ومثوقي، وغير استثنائي.

وهل كان الذي جرى في حركة الفن المصري الحديث يحمل بذور نفس تلك السمات لحالة التجلي، والإنفلات، بغرض التوحد في كليات العالم. لتلك الفرادانية الباحثة عن جوهرها الخاص، العاصية على تعميم النمط الجمالي وترويضه لتلقي الجماهير في مجتمع السنوات الأخيرة لهذا القرن العشرين.

فهل لم تكن كذلك ثورة فؤاد كامل بعد "بولوك" بإقل من خمسة عشر عاماً. وكذا البدائية الجسورة لـ "حامد ندا"، و"الجزان"



وكمال خليفة، وأحمد
ميرسي منذ أول
الستينيات.

لم تكن كذلك اقتحامات
كنعان، ورمزي مصطفى،
وماهر رائف، للغامض
والمثير الجمالي في
النصف الأخير من
الستينيات - إلى آخر تلك
السلسلة المترابطة
المهمومة بالطلعية،
والحادثة، والتجديد، من
حيث بدأ يوسف سيده،
وطه حسين، ورفاقهما
(الجبالي، سليم، السراج،
النجدي، ثروت البحر) -
تلك الرياضات
التصويرية في النقطة
والحرف.

إلى آخر ذلك الكشف
المبتكر لعماره "التصويري"
المجسم عند ذاك الذي
ابتدته جماعة "المحور"
(النشار - الرزاق - نوار -
فرغلي)، في الثمانينيات،
ثم إلى فاروق وهبه
والمجموعة - الطالعة من
تلاميذه فيما بعد.

وهل لم تكن كذلك تلك
التجديدية التي ترشحها
الطاقة الحركية
(Gestuelle) الإيمائية
- على السطح الملون منذ
سبيك وانلي،
والارنشاوي، إلى أن
أطلقها فاروق حسني في
الثمانينيات.

الم يكن كذلك أيضا هذا

تقديرية، أو اجتماعية، أو
فلسفية، أو مناقبية، أو
سيمولوجية، أو حتى نقدا
عواميا على ما تجرى به
الصحف ووسائل
التوصيل، بعيدا عن تلك
النواب الحسنة لجهالة
الجاهل بجهله، أو جهالة
المتعالم بعلمه، أو علم
العالم بجهله.

فكان التصنيف هو
استكناه للعلل وترتيب
للصور، ونحن في زمن
أحوج ما نكون فيه إلى
تعليل التفتي، وإلى
تحليل النسيج الخطي،
والبناء والتصويري، ثم
إلى تنهيج الفن ورصده -
ولا يكون ذلك سوى
بالبحث في لغة المصطلح
وأحواله، حتى نكون على
يقين مما تفعل، وعلى
دراية بما يفعله الآخر في
زماننا.

العرض الأدائي مستخدما
الإيماءات الإشارية
المشفرة للجسد الإنساني
(Performance) -
حسب طرح الناقدة فاطمة
اسماعيل في خريف
١٩٩٤، من حيث بدأ أول
طرح لاستثناء واستبدال
قماشية الرسم بالجسم
الإنساني.

إن حركة التحولات
الجديدة في السنوات
العشر الأخيرة وقضايا
مصطلحات الفن تبعاً لما
جرى، لم تترك لنا فسحة
لالتقاط الأنفاس، بل إن
لهثنا ينبغي أن يكون
ملازماً لحركتها المتغيرة
الصاعدة. وليس من سبيل
آخر سوى النقد الفاحص
الكاشف عن تلك المكونات
الخافية - كان ذلك النقد
تعليلية، أو قضائية، أو
تقريرية، أو حكمية، أو

هوامش:

١٨٤٠ - ١٩٢٦، وأسماءها
«أثر شروق الشمس».

٧- الشاعر والناقد
الفرنسي جويوم أبولونير
(١٨٨٠ - ١٩١٨) وأحد
منظرى ورواد نقد الفن
فى القرن العشرين.

٨- أندريه بريتون
(١٨٩٦ - ١٩٦٦)، الشاعر
والناقد الفرنسى والمنظر
للحركة السورالية سنة
١٩٢٤.

٩- ماكس ارنست
(١٨٩١ - ١٩٧٦) الفنان
الألمانية الشهير ومؤسس
حركة الداذا فى كولون
بألمانيا سنة ١٩١٩.

١٠- سلفادور دالى
(١٩٠٤ - ١٩٨٩) الفنان
السورالى الأسبانى.

كـ ناندينسكى
(١٨٦٦ - ١٩٤٤) سنة
١٩١٠.

٤- POP ART
مصطلح فى الفن الحديث
صكه الناقد الانجليزى
لورانس ألواى فى
منتصف الخمسينيات.

٥- DADA مصطلح
فى الفن الحديث- الثورة
ضد الفن قام سنة
١٩١٥/١٩١٦ وصحكه
الشاعر الرومانى
«ترستان تزارا»
(١٨٩٠ - ١٩٦٣) فى
زيورخ.

٦- IMPRES-
SIONISM مصطلح
فى الفن جاء عقب
الرومانتيكية والواقعية،
سنة ١٨٧٤، نسبة إلى
لوحة «كلود مونيه» -

١- الندوتان الدوليتان
عقدتا بالقاعة الذهبية
لقصر النيل ديسمبر
١٩٩٢: «الفن وقضايا
المصطلح»، والثانية فى
ديسمبر ١٩٩٤ تحت
عنوان «التحول وتحول
التحول فى الفن
الحديث».

٢- بينالى - BEN
NALE كلمة إيطالية
تعنى معرض كبير يقام
كل عامين - وقد تأسس
بالقاهرة، أوفينالى سنة
١٩٤٨.

٣- ABSTRACT
ART مصطلح فى الفن
الحديث يقوم على بناء لا
نعرفه فى الطبيعة، بداه
الفنان الروسى فاسيلى

POPâ» بينها اتجاه الـ
أى فن العامة.

١٨- جوزيف كوست
(١٩٤٥) فنان أمريكي
شهير تنسب إليه ما
يسمى باتجاه «الفن
الإدراكي» Co-
mceptual

١٩- خليس أولدنبرج
Oldenburg
(١٩٢٩) نحاس أمريكي
شهير، كان شريكاً مع
كابرو فى اتجاه فن
الحدث. انظر هامش رقم
١٦.

٢٠- جيلبرت وجورج
(Gilbert ١٩٤٢)-
(George ١٩٤٢)-
فنانان بريطانيان شهيران
من نجوم فن الحداثة-
يعملان معا منذ ١٩٦٠.

الذى يطلق عليه
«التجريدية العشوائية».

١٥- الكسندر كالدر
CALDER
(١٨٩٨-١٩٧٦) فنان
أمريكي أحد مشاهير
حركة النحت الحديث فى
القرن العشرين.

١٦- آلان كابرو (١٩٢٧)
فنان ومنظر أمريكي .
صلاً الاتجاه الحداثى
HAPPENINGâ»
عندما عرض لأول مرة
ثمانية عشرة حدثاً فى
سنة مشاهد ، أكتوبر سنة
١٩٥٩ بنيويورك.

١٧- روبرت روشنبيرج
Rauschenberg
(١٩٢٥) فنان أمريكي
شهير ينسب إليه عدد من
المدارس الحديثة يتميز من

١١- CH.BAUDEL
AIRE «بيودليسر»-

(١٨٢١-١٨٦٧) شاعر
فرنسى مؤثر، وناقد فنى
مرموق، وولدت «الرمزية»
على يديه.

١٢- كلود مونييه
C.MONET
(١٨٤٠-١٩٢٦)، مؤسس

ما يعرف بالتأثيرية، أو
كما نسميها «الضوئية
التحليلية».

١٣- فرنسيس بيكون
BACON
(١٩٠٩-١٩٩٢) فنان
بريطانى (إلندى)، تنسب
إليه مدرسة «التشبيهية
الحديثة»، والمعروفة بـ
«التشخيصية الجديدة».

١٤- جاكسون بولوك
POLLOCK (١٩١٢)
(١٩٥٦-) فنان أمريكي
ينسب إليه بصفة الاتجاه

الحياة الثقافية

مسرح:

التجريبى السابع نور أمين
هموم كاتب مسرحى محمد أبو العلا سلامونى

سينما:

نساء مسئولات وليد الخشاب
مهرجان الاسماعلية فريد مرعى

شعر:

كشيك شيال الشجر ماجد يوسف

رواية الخبز الحافى حمدي متولى

تشكيل: مصطفى مهدى

مؤتمر بكين خليل عبد الكريم

ندوة:

لوييس عوض فى ذكراه جرجس شكرى

مالم يكتبه لوييس عوض إيمان مرسال

بعد التحريش السابع: تساؤلات لعلها تعيش

امام اكتمال العرض بقنونه المختلفة بحيث أصبح التعبير الجسدي وسيلة أو منظورا جديدا ينظر به إلى الأشياء جميعها كي نحصل على رؤية مختلفة دون الإخلال بأي من عناصر العرض المسرحي، وبدون أن يكون ذلك ذريعة لخلق مركزية للتعبير الجسدي في العرض المسرحي بحجة التجريب، لكن ما الذي يمكن أن نراه مختلفا في المسرح إذا تطرقنا إليه عن طريق مسألة التعبير الجسدي؟

ربما يكون التشكيل المرئي، أو إمكانيات الممثلين الأدائية أو موقع الكلمة في العرض، وللإجابة عن هذا التساؤل ببساطة يكفي أن نستعرض بطريقة موجزة ومركزة بعض تلك العروض المتميزة التي وصلت إلى صيغة علمية في التجريب انطلقت من الرغبة في تجاوز المسلمات على مستوى الشكل الفني ومستوى

في علاقتها بثقافتنا العربية والمسرحية أو بالجدل الذي أحدثته لدى المتلقي، ولعلنا نتوصل بذلك إلى بعض الأفكار المفيدة في تطور مسرحنا وفي تذوقنا له على المدى الطويل..

من البداية يلتفت نظرننا محور ندوات المهرجان «التجريب والتعبير الجسدي في العرض المسرحي»، ويحفزنا بعض الشيء لتأمل الجانب التظليلي في التجريب المسرحي من ناحية جسد الممثل فحسب، وربما أثر على تلقينا للعروض أيضا، بحيث جعلنا ننتبه أكثر للتعبير الجسدي فيه، محاولين أن نقبض - أخيرا - على صيغة مضمونة للتجريب المسرحي ومع ذلك فإن العروض المتميزة في المهرجان أمدتنا بفرجة ممتعة امتنعت معها تلك القسمة الثنائية (سواء في الكيان الإنساني بين جسد وعقل، أو في الإبداع المسرحي بين اللغة الكلامية واللغة الحركية)

بعيدا عن المسائل التنظيمية والإدارية المتعلقة بهذه الدورة السابعة من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، نجد أن عروض المهرجان - مثلها مثل أي عروض فنية أخرى - تقدم لنا قيمة فكرية وجمالية قابلة للاستمرار وللقناقشة حتى بعد انتهاء مدة المهرجان - وإلى حد ما - خارج إطار تقييم المهرجان نفسه، فعندما ينتهي شهر سبتمبر تكون وقائع المهرجان قد انتهت ومعها الظواهر المصاحبة لها،

ومن أهمها الكتابات الصحفية التي لم تفل منها جريدة أو مجلة سواء هجوماً على المهرجان أو مؤازرة له أو عرضاً إعلامياً موجزاً لفعالياته، لذلك فإن ما يهمنا أن نتناوله هو تلك القيمة الفكرية الفنية لبعض العروض المتميزة

المضمون الفكرى والوصول إلى أفاق جديدة لتغيير الواقع والمجتمع واستشراف مستقبل أكثر إنسانية وبالتالي أكثر إبداعا.

ولنتطرق إلى العرض المجرى «بنات بينيلوبي» أولا: فإلى جانب المهارات الجسمانية التى يقدمها هذا العرض والتى تشبه أحيانا ألعاب السيرك، نجد أنفسنا أمام ملحمة ليست هي ملحمة بينيلوبي القديمة بالطبع لكنها مستوحاة على أية حال من قيمة المرأة المنتظرة المشتركة فى العملين. وعلى الرغم من أن مخرج ومصمم فرقة «ديكا للرقص» يطلق على بطلاته الخمسة اسم «بنات بينيلوبي» إلا أنه لا يغفل بهن انشودة حاملة من الانتظار الرومانسى. فهو يقدم لنا الانتظار/ السجن الذى لا يحله قدوم الرجل المنتظر بل يحله فقط تضامن المنتظرات ومواجهتهن للعالم بما يمتلكه من حلم وإرادة للتغيير والمشاركة فى الفعل. وعلى مستوى تقنيات الأداء فى العرض وهى أساسا تقنيات حركية وإيمائية، فإنها من

ناحية تؤكد على جانب مهم فى قهر المرأة وتعطيل طاقاتها، وهو القهر الجسدى الذى تم التعبير عنه بروعة فى الشريط السينمائى الذى يصورهن داخل سلسلة من الصنابير المتعاقبة أشبه بالمصاعد الكهربائية داخل ترس كبير يدور بالجميع، كما عبر عنه العرض بتحرر وانطلاق أجساد المؤديات فى الرقص والتشكيل المسرحى حيث جسد هذا الشكل جيدا المضمون وخدمه أكثر خلال تباين حالة المؤديات جسديا وإبداعيا مع «بنات بينيلوبي» الحقيقية. وهذا العرض مع أنه يتخلى عن الكلمة المنطوقة فى التعبير إلا أنه يؤدى المعنى المطلوب منه كاملا وبدون أى خلل للدرجة التى يبدو بها مناسبا أكثر بسبب ثيمته الرئيسية وتصوره مسرح التعبير الجسدى الصامت. ولعل هناك عروضاً أخرى تطرح هذه الصيغة نفسها مضيفة إليها كلمات حوار منطوق فى سياق حياة المرأة ومشكلاتها، من هذه العروض العرض السويسرى «أمارادونا»

والعرض الكويتى «العذراء الحزينة» وهكذا يبدو لنا ارتباط الجهود التجريبية هذا العام- لاسيما تلك التى حصلت على جوائز المسابقة الرسمية بمحاولة رصد واقع المرأة ومشاعرها وأسرارها، وربما تكون هناك علاقة وثيقة بين تلك المحاولة ومنحى التعبير الجسدى فى المسرح، أو على الأقل بين محاولة تجريد جسد وطاقة المرأة/ الممثلة وتفوق الأشكال الأدائية التى تقدم بها المرأة داخل العرض المسرحى، وعلى أية حال فالظاهرة التى لا يمكن اغفالها بين تلك العروض هى تقدم المسرح الذى يعتمد أساسا على المرأة إما بطله مؤدية أو مؤلفة أو مخرجة، أو الثلاثة فى آن واحد كما حدث فى «أمارادونا» التى تستعرض حياة امرأتين عبر مراحلها المتنوعة دون ترتيب زمنى ملزم كتجسيم من تاريخ الوطن أو كتمثيل نموذج له، أما «العذراء الحزينة» فهو عن قصة حقيقية لامرأة شاعرة، أى مونودراما تسرد حياتها وأشعارها وترسى وجود المرأة الأدبية والمرأة الممثلة.

ومن جديد ، يتأكد موقع عروض الممثل الواحد في المسرح الجديد ليس فحسب مثلما حدث في العرض الكويبي الحاصل على جائزة أفضل ممثلة، لكن أيضاً كما رأينا في العرض السويدي «أنهض يا هاملت» حيث يجسد جميع الشخصيات ممثل واحد يتحاور مع نفسه ويرد عليها في وقت واحد، وكذلك في العرض الأوكرائي «البر جيم» المعتمد على ممثلة واحدة تحكي قصة صلب المسيح عبر مشاهد فلكسية متتابعة.

ومن ناحية أخرى، يساعد وجود عروض شرقية مثل العرض الفلبيني «مثل النهر» على إلقاء الضوء على نوع آخر من المسرح له أبعدياته المختلفة وتراثه وأساطيره ومع ذلك فهو أيضاً يولي أهمية خاصة جداً للتعبير الجسدي وبأسلوب يستحيل أن تنافسه فيه العروض الغربية حتى تلك التي تستوحيه مثل «مؤامرة ياجو» الأمريكية ولا يمكننا كذلك أن ننكر ظاهرة العروض الشكسبيرية التي أصبح لا يخلو منها مهرجان مسرحي وبالذات

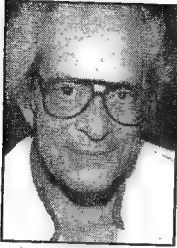
المهرجان التجريبي ، حيث تقدم مادة وفيرة تظهر أهميتها مع الجهود المستمرة لإعادة التأويل وإعادة البناء النصي مع الاحتفاظ بالقيمة الأساسية فقط...

إذا كان المسرح العربي قد أسهم بالعرض التونسي الجميل «كلام الليل» الدال على إبداع وتفوق سينوغرافي وإخراجي، والمعبر عن عقلية نقدية ساخرة تتناول فكرة الموت خارج التابو الدعني لتشرح من خلالها الأوضاع السياسية التي تقع الرأى وتزييف الواقع وتكرس تخريب الوعي، وذلك بجمال وتضج فني استحق عليهما جائزة أفضل عرض، فإن المسرح العربي ما زال أمامه تساؤلات عليه أن يجيب عنها، وأفاق عليه أن يحدد ما إذا كان يطمح إليها بوصفه يجسد خصوصية الثقافة العربية وأيضاً بوصفه جزءاً من ثقافة فنية عالمية وعلى سبيل المثال هل حان الوقت لتتقدم المرأة/ الفنانة لتمسك بدفة العمل المسرحي والعرض مع زميلها الرجل وهل هي الآن

بحاجة إلى تجسيد تجربتها الحيائية والوجودية مسرحياً مثلاً فعلت زميلتها الأوروبية، وهل يا ترى يمكننا أن نصنع إلى صيغة فنية جديدة يصبح للتعبير الجسدي فيها مكانة مختلفة عما هي اليوم أملاً في تذوق جديد للكلمة، أو لنقل أملاً في إعادة تقدير تطورنا المسرحي من منظور جديد من شأنه إخصاب الحركة المسرحية، مثلما هو من شأن الانفتاح على التجربة المسرحية الشرقية أن تكسر حاجز المركزية الفنية الغربية وتثري أدواتنا العربية برؤى ودلالات جديدة تنعش عرضنا المسرحي وعناصره..

إنها أفكار وتساؤلات موجزة، لكننا نتمنى ألا تكون عابرة حتى إن كان المهرجان بمدته القصيرة هو الذي ينقضي في أذهاننا، والأمل أن تؤدي إلى تجديد الدماء الأصيلة في عروضنا المسرحية، وأن تقضي على الدماء الفاسدة التي تنخر في جسدنا المسرحي ليعود إلى صحته ونضارته..

ن. ١٠



محمد أودى

محمد أبو العلاموني

هموم كاتب مسرحي...

في عصر البقرنة

ذلك هو ما شعرت به
تماماً حين كتبت ثلاث
مسرحيات شائكة أقتحمت
بهم عالم التابو والمناطق
الحزمة التي حذرنا منها
الفكر المتطرف الذي كان
سبب تخلفنا القرون
السابقة وسيظل سبب
كبوائنا في القرون
اللاحقة إن لم يستاصل
من جذوره فكر أو فعلاً.
أولى هذه المسرحيات
كانت مسرحية "المليم
باربعة" التي تناولت
بأسلوب ساخر مأساة
أكبر عملية نصب في
تاريخ مصر الحديث، فقد
حدثت في تاريخنا
عمليتان من أكبر عمليات
النصب التاريخي..
أولاهما في العصر
الفرعوني حينما شررت

أن تكتب وقد وضعت رأسك على كفك شيء.. وأنت تكتب

وأنت في مأمن على نفسك شيء آخر.. في الحالة الأولى

تشعر كأنك جندي في معركة حربية ومعرض للقتل في أية

لحظة.. والفارق الوحيد هو أنك تقاتل وأنت أعزل في

مواجهة من يملك أن يقتلك ويذهق روحك دون أن تملك أن

ترد عليه أو أن تبارزه مبارزة الفرسان. أنت مضطرب أن

تقول كلمتك وأجرك على الله، حتى ولو كانت سيوفهم

مشرعة على رأسك وينادقهم مصوبة إلى صدرك وخناجرهم

مغروسة في رقبتك.

قباثل بنى إسرائيل
مغابرة مصر إلى
فلسطين، وفي ليلة
الهروب الكبير نصبوا
على الشعب المصري
واستولوا على مصوغات
النساء، ومدخرات
الرجال بحجة الاقتراض
والأعجار، واستيقظ
المصريون ولم يجدوا
خيام الإسرائيليين في
مكانها .. كانوا قد عبروا
خليج السويس إلى
سيناء . والعميلة الثانية
في العصر الحديث عصر
الانفتاح حيث استطاعت
شركات توظيف الأموال
باسم الدين أن تنصب
على الشعب المصري تحت
زعم الربح الحلال
والمكسب الحلال وكانت
النتيجة هي نفس
النتيجة . كتبت هذه
المسرحية "المليم باربعة"
من خلال معادل فني هو
المولد كشكل ثرائى حيث
تنتشر ألعاب النصب
الشعبية وخفة اليد
كالحاوي والساحر
والثلاث ورقات ومن
ضمن هذه الألعاب لعبة
المليم باربعة التي تعتمد
على الحظ حيث يضع
المشارك مليمًا ويقوم
صاحب اللعبة بإلقاء
الزهر وفي حالة المكسب
ياخذ أربعة مليمات .
هذا هو أسلوب النصب

الشعبى الذى تحول على
أيدي أصحاب شركات
توظيف الأموال من المليم
باربعة إلى المليم بمليون
واستطاعت العصابة أن
تنصب على الناس من
خلال شركة مكونة من
الحاوي والحرامى
والساحر والمخبر وباقي
كوادر المولد مستخدمين
كافة وسائل الإغراء بدءا
من الرشوة حتى كشف
البركة والقرض الحسن
واساليب الابتزاز
والدعاية والإعلان
والإعلام مما أدى إلى
تورط الحكومة بكل
أجهزتها (العمدة -
المحافظ - المجلس المحلى
- الوزراء - أجهزة الإعلام
والصحافة - رجال الدين
- رجال الأمن - النيابة)
وتصل قمة الانهيار
الخالق والروحى حين
يتزوج صاحب الشركة
الفئة التى يحبها وهو
يعلم انها حامل فى سفاح
وذلك فى سبيل المحافظة
على شركته ويستخدمها
كورقة رابحة فى اللعبة .
وحين يتم القبض عليه
لاتهامه بالنصب على
المودعين لا تستطيع
أجهزة الدولة الوصول
إلى الحقيقة نظرا لتورط
أطراف عديدة فى القضية،
ومن ثم تستمر لعبة
النصب إلى ما لا نهاية.

كانت المسرحية صرخة
تحذير وتحذير فى مواجهة
الشركات التخريبية التى
كانت فى حقيقتها الجناح
الاقتصادى لجماعات
التطرف والإرهاب.
عرضت هذه المسرحية
على أكثر من مخرج وأكثر
من منتج وأكثر من نجم
ولكنهم جميعا رغم
عجابهم الشديد تخوفوا
من تقنيهما ولم يتحمس
لها إلا منتج واحد هو
المخرج جلال الشرفاوى
ولكننا ظللنا أكثر من عام
نبحث عن نجم يقبل
القيام بالبطولة فكان
الوحيد الذى تخمس
للقيام بالدور دون خوف
أو خشية أو تردد هو
الفنان نور الشريف.
وخرج العمل إلى النور
وأحدث ردود أفعال
مختلفة ومدهشة، وكان
القاسم المشترك بين آراء
الجميع انها كانت
مخاطرة، وكان أخطر ما
فيها انها استنفرت
الجناح الاقتصادى
لجماعات التطرف
والإرهاب قاوماً إلى
الجناح الإعلامى بشن
حرب فى صحف
المحتطفين واوماً إلى
الجناح العسكرى فأرسل
تهديدات بنسف المسرح
مما أدى إلى إقامة حراسة
أمنية مشددة أثناء



سيد حجاب

السياسة وخط الأوراق
وضرورة فصل الدين عن
الدولة وهي القضية
الشائكة التي ما زالت
قائمة حتى الآن والتي
يكفر بها المتطرفون دعاة
الديمقراطية والليبرالية
والعلمانية والدولة المدنية
وحقوق الإنسان.
هذه المسرحية قمت
بكتابتها من خلال ورشة
عمل بيني وبين المخرج
سعد أرشد والشاعر سيد
حجاب، وقدمت للفرقة
الاستعراضية لتعرض
على مسرح البالون ولكن
السيد رئيس قطاع الفنون
الشعبية شعر بخطورة
المسرحية وبدعواها
الشائكة والتي قد تعرضه
لحطش الجناح العسكري
للمتطرف والإرهاب فقرر أن
يقراجع عن تقديمها .



توفيق الشريف

بين الشاعر تميم الفاطمي
وبرئيس المسرحية وكانت
نتيجة هذا الحب أن
أقصى تميم عن ولاية
العهد وأسندت إلى أخيه
الأصغر العزيز بن المعز
لدين الله الفاطمي،
ووصل الصراع بين
الأخوين إلى أن قام
العزيز بنفي أخيه تميم
خارج مصر فاستغلته
بعد الفرق المتطرفة التي
كانت تسعى للسلطة
زاعمة أن تميم هو الإمام
الحق وهو الأحق بالولاية
من أخيه العزيز
واستخدمت العاطفة
الدينية ومزجت بين
السياسة والدين ولعبت
لعبتها الإرهابية تحت
شعار الدين.
المسرحية إدانة ضد
توظيف الدين في

العروض مما أضر في
برجة أقبال الجماهير
وأضطر المنتج أن يوقف
العرض بعد شهرين فقط
ورغم أن الفنان نور
الشريف عرض أن يستمر
دون أن يأخذ أجراً إلا أن
عرضه هذا رفض لوما
للتهديد وجنوحاً للسلامة
والأمن.

أما المسرحية الثانية
أمير الحشاشين فقد
واكبت انتقال الفكر
المتطرف من مرحلة لعبة
الاقتصاد بعد فشل
الجناح الاقتصادي
المتمثل في شركات
توظيف الأموال إلى
مرحلة لعبة العنف عن
طريق الجناح العسكري
وفي هذه المسرحية
حاولت تقديم جذور
العنف والإرهاب في
التاريخ العربي
والإسلامي واختبرت
الفترة التاريخية التي
كانت تتصارع فيها الفرق
السياسية مستخدمة
الدين أداة من أدوات
السعي إلى السلطة
خصوصاً تلك الفترة التي
تأصلت فيها النزعة
الإرهابية والاعتقال
السياسي على يد فرقة
"الحشاشين" وذلك من
خلال قصة حب رومانسية

ولكن كيف يتراجع وهو الذى وعد بتقييمها بدليل تصريحاته فى الصحف بصدد تقديم عرض أمير الحشاشين فى خطته، وبدليل أنه أرسلها إلى الرقابة على المصنفات الفنية مرثين، وبدليل أنه عرضها على لجنة القراءة التى أقرتها.

كانت وسيلته فى التراجع هو أن أعاد تشكيل لجان القراءة وأرسل المسرحية إلى لجنة قراءة جديدة ملفتا نظرها إلى القضية الشائكة التى تحملها فما كان من اللجنة التى استشعرت الخطر إلا أن رفضتها، وحينما احتججت على ذلك أرسلها إلى مقرر لجنة القراءة المركزية بقطاع الفنون الشعبية الذى ما أن قرأها حتى فزع وجزع واتهمنى تليفونيا فى عقيدتى لأننى أدعو إلى فصل السياسة عن الدين وأرسلها إلى لجنة قراءة جديدة من بعض الأساتذة الكبار الذين رفضوها أيضاً من نفس المنطلق. حينئذ قررت سحب المسرحية بالاتفاق مع سعيد أردش من قطاع

الفنون الشعبية إلى قطاع المسرح الذى استقبل المسرحية بالترحاب حيث قال السيد رئيس قطاع المسرح: كيف لى أن أرفض مسرحية يكتبها كاتب كبير ويخرجها مخرج كبير ويضع أشعارها شاعر كبير.. هذه تعتبر فى حد ذاتها لجنة قادرة على تحمل مسئولية عمل كبير كهذا ولا تحتاج إلى أية لجان أخرى.

بعد فترة فوجئت بالسيد رئيس القطاع يخبرنى تليفونيا أن هناك ضغطاً شديداً من السيد رئيس قطاع الفنون الشعبية يحذره من إنتاج هذه المسرحية المشنومة ومن الأفضل أن يغض النظر عن عمل شائك قد يسبب له الكثير من الحرج أو الإيذاء خصوصاً وهو على أبواب الخروج إلى المعاش.

وهكذا ضاعت مسرحية أمير الحشاشين ما يقرب من ثلاث سنوات نتيجة الضوف والرعب والفزع من تقديم عمل يتناول علاقة الدين بالسياسة تلك العلاقة التى حسمتها أوروبا والعالم المتقدم منذ قرون بينما نحن ما زلنا

نخشى مجرد مناقشتها .. فلا نامت أعين الجبناء...؟

فى العام الماضى طلب منى المخرج كرم مطاوع عملاً مسرحياً يعتمد على التراث ليعرض فى الملتقى العلمى لعروض المسرح العربى وطرح على فكرة كتابة معالجة جديدة لسيرة "الزير" سالم ولكنى أخبرته أن لدى فكرة تراثية من كتاب الأغاني للأصفهاني، وهى فكرة تتناول هما من همومنا المعاصرة وتكاد تنطبق على ما يحدث لنا الآن من قبل جماعات التطرف والإرهاب. وبالفعل كتبت مسرحية "ديوان البقر" المستلهمة من الحكاية الاصفهانية التى تقول بأن عثمان الوراق وجد العتابى أحد الفقهاء ياكل على قارعة الطريق ببغداد فقال له الا تستحي أن تاكل أمام المارة فقال له الفقيه: وهل تستحي أن تاكل أمام الأبقار.. أصبر حتى اثبت لك أنهم كذلك.. فقام الفقيه وخطب ووعظ وقضى ودعا حتى كثر الزحام عليه ثم قال: روى أكثر من واحد أن من أمكنه أن يلحق طرف أنفه

بطرف لسانه لم يدخل النار، فما من واحد إلا وحاول أن يلحق أنفه كالإبقار. استلهاما من هذه الحكاية كتبت مسرحية "ديوان البقر" محاولاً مناقشة البنية النفسية والذهنية المتبلدة وأسباب حالة البقرنة التي ساهمت الجماعات المتطرفة والسلطات الحاكمة في غرسها لدى الجماهير حتى حولتها على مدى القرون السابقة إلى قطيع متخلف تجذبه الأفكار الخرافية وعبادة الماضي، والحلم بالفردوس المفقود ومحاربة العقل والعقلانية ورفض التعددية ونبد المعقول إذا ما تناقض مع المنقول وكرهية المستقبل وتحريم الفنون والعلوم وتكفير المجتمع والفكر المستنير.

قدمت هذه المسرحية على مسرح الهناجر الذي كان له فضل إنتاج هذا العرض الجريء والذي وفر له كافة إمكانات عرض يحمل الكثير من الاستنارة الفكرية ويقدم الأكثر في مجال التجريب

المسرحي لمخرج يملك ناصية الفن والفكر المسرحي الحديث.

ما أفرغني حلقاً رغم احتفاء الأوساط النقدية والفنية بهذه المسرحية والتي رشحت لتمثل مصر في أكثر من مهرجان عربي، أن البعض نظر إليها باعتبارها عملاً دعائياً ضد الإرهاب منتقياً بذلك من قيمتها الفنية والدرامية، ولكن حين تقصيت عن حقيقة الأمر أوضح لي بعضهم أن من الأفضل ترك الصراع حراً بين الإرهاب والسلطة لأنه انهك كليهما وأن أضعافهما في النهاية سيكون لصالح حركة تطور المجتمع والديمقراطية وبالتالي فمن الأفضل الوقوف على الحياد بينهما، إلا إنني في الحقيقة شعرت أن هذا الموقف ليس موقفاً حيادياً بل هو موقف انتهازى، لأنهم يتصورون أن الإرهاب قادر على التصرف ومن ثم يريدون أن يضمّنوا مقاعدتهم في قطار الدولة البينية القائم أو على أقل تقدير حتى لا يتعرضوا لللبطش أو

التفريق عن زوجاتهم بتهمة الكفر والردة والعلمانية.

ما أفرغني أيضاً أن ندوة عقدت مع طلبة معهد النقد الفني فلم أجد منهم من ناقشني في صلب العمل الفني أو البناء الدرامي أو مفردات العرض وجمالياته أو فكر النص وفلسفته وهو ما يجب أن يعنوا به في الأساس بحكم تخصصهم الدراسي في معهد النقد الفني، وكل ما كان يعينهم أن يستنطقوا المسرحية بأسلوب محاكم التفتيش وما إذا كانت المفاهيم التي وردت متفقة مع العقيدة لدرجة أن بعضهم أخذ يستنكر الدفاع عن وجود شخصية في المسرحية تغنى وترقص باعتبار أن الرقص حرام وبدعة من بدع الشيطان. حينئذ أدركت أن حالة البقرنة التي تنبأ بها الأصفيهاني منذ ألف عام قد استشررت ووصلت حتى إلى الصفوة من الشباب المفترض فيهم الاستنارة والعقلانية في المعاهد الفنية في العصر الحديث.

نساء مسئولات .. ونساء مصقولات

وليد الحجاب

العقوى واللقطة القريبة . وفريد هذه الحميمة عندما يكتب اسم الفتاة أو المرأة ، دون اسم أسرتها ، وهو ما يزيد من إحساس وقوف المرأة وحيدة ، في مواجهة المجتمع ، مجردة حتى من بقية اسمها .

لكن يحدث ثور في الفيلمين نتيجة لظهور سيدات مجتمع ، ذوات شعور مصبوبة مصقولة ونبرة صوت عالية مستعجلة ، يشخصن المشكلة ويدعن مقالهن بالأرقام . لكن المشاهد يشعر بانفصال بين نسوة الطبقات الشعبية ونسوة الجمعيات الأهلية "الشيك" اللاتي يمددن لهن يد المساعدة من باب الواجهة الاجتماعية ، أو حتى كالعالم الذي يرصد ظاهره في عالم مفاير ويتحدث عنها ببرود . دون أن تشعر ، تطرح "عطيات" الإبنودي ضلعاً هاماً للمشكلة بهذا التجاور فلو أن التفاوت الطبقي ليس صارخاً كما نراه في أفلامها ، لو أن المنوط به رفع المعاناة عن الطبقات الكادحة

الأفلام في حيرة ، فهو كثيراً ما يجد نفسه في مواجهة خطابين متوازيين في الفيلم الواحد ، لاسيما في فيلمي "نساء مسئولات" و "أحلام البنات" . فتجد خطاب "عطيات" نفسها ، حين تعطى الكلمة للفتيات وللنساء المتهورات بالفقر والامية ويقسوة الرجل أو هرويه ثم خطاب المسئولات "الشيك" عن الجمعيات الأهلية . سبب هذا التجاور هو أن "عطيات" الإبنودي ، بجانب عرضها للقضية التي تهتمها ، مضطرة لخدمة هدف آخر : هو عرض نشاط جمعيات أهلية معينة جاءت بالتبصيل ، وتطالب المسئولات فيه بالظهور في الفيلم (بقفوسهن) وبأن تلقى إحصاءات ومعلومات معينة فيه .

هكذا تورد "عطيات" شهادات لفتيات حرمن من التعليم في "أحلام البنات" وأجبرن على الرضا بالزواج والامية ، أو شهادات لنسوة يعملن لإعالة أسرهن : مثل ضابرين الكوافيرة وأم فؤاد البوابة ، في "نساء مسئولات" . وتخلق "عطيات" حميمة مع هؤلاء البطلات المجهولات من خلال كلامهن

للحكم على عمل فني ما ، يمكننا أن نستخدم معياراً إجرائياً فنحدد الهدف من العمل ، ثم نقيس مدى نجاحه بمدى تحقيق هذا الهدف ، والواقع أن اختلافات النقاد كثيراً ما تنشأ من اختلاف الأهداف التي يستخلصونها من العمل الفني . عرضت "عطيات" الإبنودي مؤخراً ، في (تيليه القاهرة) ثلاثيتها الفيدوي عن المرأة المصرية "نساء مسئولات" و "أحلام البنات" و "زاوية" التي أنتجتها مؤسسات أجنبية ودولية وساهمت فيها جمعيات أهلية ، والتي عرضت في إطار نشاط هذه الجمعيات في مؤتمر المرأة ببيكين . تكتسب هذه الأفلام إذن أهمية خاصة من حيث القضايا التي تطرحها ومن حيث أنها أول تجارب "عطيات" الإبنودي في الفيديو وأنها التزمت بالوثائق بين أهدافها الفنية والفكرية وبين عرض الجمعيات المنتجة ، على حين كانت تجاربها السابقة في الإنتاج المشترك تمنحها قدراً أكبر من الحرية . ربما لذلك يقع مشاهد هذه

المرتديات السوداء في محكمة الأحوال الشخصية، الساعات عبثاً وراء حقوق مهرة.

ومع ذلك، فهذه اللقطات تبدو استطراداً مطولاً، ربما أدى بعضها الغرض وزاد بعضها عن الحد، لأن الموضوع الأصلي لم يكن "ريبورناج" عن نسوة في المحكمة، بل شهادات طويلة لنساء مسؤولات عن أسرهن.

وربما استسلمت عطيات - بالمناسبة - للرغبة في عرض مشكلة أخرى، مرتبطة بالمشكلة الأصلية. على كل حال، بصفة عامة، قدمت "عطيات" في ثلاثيتها الهدف الإعلامي أو النضالي على الصياغة الجمالية، فلم تقدم إلا لمحات جمالية سريعة، بينما ركزت على عرض القضايا ونشاط من يتبنونها. ربما لأن المواضيع موجهة وربما لأن إمكانيات الفيديو محدودة قياساً على السينما. لهذا

سادت صيغة الريبورناج وهي صيغة سينمائية أيضاً لكن استخدام وسيط الفيديو وعدم الاهتمام ببناء اللقطة التشكيلى جعل الأفلام قريبة في بعض الأحيان من صيغة البرنامج التلفزيوني.

ويأتى الهدف الدعائى للأفلام ليشوش ثانية على الشهادات التى تستخلصها



، الأخ الذى يدعى أنه لم يكن يوافق على الزيجة، الزوج النبوى الذى يفضل إلا تتلقى البنت تعليماً لكي لا تتعالى على زوجها الأمى، المانون الذى يلقت حوار عقد الزواج الطقيسى والذى يرده وكيل العروس، كان المؤسسة هى التى تتولى الزواج ولا تدخل للأفراد فيه، وهو ما تعززته اللقطة التالية لتلهيل أهل القرية بينما الزوجان فى المقدمة مظهران وصامتان.

هذا عن "أحلام البنات". أما فى "نساء مسؤولات" فكل لقطة لا تظهر فيها سيدة مجتمع هى رصد لحالة من حالات معاناة المرأة التى تخلى عنها الرجل أو مات عنها، فتضطرب هى لتحمل العبء وحدها، لتصير هى الرجل، كما تقول ليلي علوى فى فيلم: يا نديا يا غرامى لمحدى أحمد على، وكما تبرزه لقطات النسوة

ليس متعالياً (وهو يطلب مساعدة الحكومة فى نهاية المطاف) لتحسنت ظروف المرأة والرجل معاً.

كان بإمكان "عطيات" أن تستغل هذه المفارقة الطبقية، لاسيما أنها هى التى كانت تصاور سيدات المجتمع. لكنها اختارت أن تستخلص منهن المعلومات المطلوب عرضها فقط: ٢٠٪ من أسر مصر تعلوها امرأة بلا زوج أو نسبة الأمية بين

البنات عالية جداً. وأحياناً ما كانت "عطيات" تقرا البيان الإحصائى بالمشكلة كتعليق، مما يزيد الفجوة بين الأصوات السلطوية والأصوات الشعبية، ثم تظهر إحدى سيدات المجتمع لتقول الكلام نفسه (٢٠٪ من أسر مصر إلخ...) ليظهر لنا أن الهدف فى هذه اللقطات ليس فنياً بقدر ما هو إبراز لنشاط أشخاص بعينهم وإيراد معلومات بعينها.

لكن ما أن نخاض الطرف عن الهدف / الرسالة حتى تظهر الرسالة الحقيقية التى تلمس فيها صوت "عطيات" الإبتدوى الأصيل، متمثلاً فى رصد مشاكل المهجورين، وهم النسوة فى هذا المقام: الفتاة الصغيرة التى تعترف أنها تزوجت بغير رغبتها، ثم تنتقل الكاميرا، بحركة جانبية لتصور أباهما المتباعد الذى يقدم تبريرات واهية للزيجة

"عطيات". فالجمعية المنتجة تبغى إبراز نشاطها على أنه حل لمشاكل المرأة. هكذا تجد "عطيات" تورد في النصف الثاني من أحلام البنات ونساء مسئولات أغنييتين "فرايجي": البنات وبيلة الخطوبة، تصاحب شهادات لفتيات ونسوة يحكىن قصتهن مع الفقر والامية وفقدان الزوج ثم يكتزن فضل الجمعية - دون تسميتها - التي ساعدتهن على تجاوز مشكلة. يحارر المشاهد هنا بين للصورة القسامة، الواقعية، في أول الفيلم، والصورة التي تبعث على الأمل في النصف الثاني من الفيلم.

وربما كان من الأفضل للقضية أن يبرز نشاط الجمعيات المعنية، مثل جمعية الرعاية المتكاملة التي ترعاها السيدة سوزان مبارك، كما يشير فيلم "نساء مسئولات"، على أنه مساهمة، مجرد مساهمة في الحل. وفي هذا السياق، تبدو شهادة عاملة القمامة التي علمتها جمعية أهلية في "أحلام البنات"، شهادة ملتبسة. فهي تثير الأسى والسخرية عندما تقول إنها تحلم بالسفر لأمريكا، حيث الحرية والتقدم، لكنها لا نشور على الحلم الأمريكى الذى تروجه أجهزة الدولة إلا بقدر ما نستغرب ورود

هذا الحلم في سياق نشاطات جمعية أهلية، كان هذه الجمعيات الخيرية اليسورجوازية تعد كل الكانحين بالسفر لأمريكا وكاننا جميعها نصدقها، باعتبار أنها مهدت الطريق لذلك وعلمت الفتاة وأوجدت لها وظيفة.

في ثلاثية "عطيات" الينوى، رغم التشويش الناجم عن تعقد أهداف الأفلام، هناك اهتمام أصيل بصوت من لا صوت لهم وبمشاكل الطبقات الشعبية. لكن يبدو الرجل وكأنه "الشريز" على طول الخط فهو الذى يضرب المرأة ويسرق نفوذها ويتغلى عنها في "راوية" ونساء مسئولات وهو الذى يزوجها قسراً ويحرمها التعليم في "أحلام البنات". وهو الذى يتركز دائما بضمير الغائب دون اسم أو صفة الزوج، في شهادات "نساء مسئولات".

في "صبرى" أن هذا الموقف النسوى يحمل ملامح عنصرية تحيد بنا عن المشاكل الأصلية. فالرجل ليس شريراً بطبعه لكن تركيبة المجتمع هي التي تجعل منه متسلطاً على المرأة، وأحياناً ما يتوارى هذا التسلط خلف قصص المستوى المعيشى للرجل والمرأة معاً. والحل ليس في نفى الرجل: راوية

الفتاة التلقائية تقول لا أريد أن أتزوج رجلاً يجعل منى خادمة، كثير من النساء المسئولات: يقلن لا نريد أن نتزوج فائنة. الحل في تأسيس الظروف الاجتماعية، وفي إدانة الأدوار الاجتماعية المتسلطة على أدوار أخرى، بغض النظر عن جنس من يلعب هذه الأدوار، والدليل هو تساوى نسوة مقهورات مع نسوة مصقولات متعجرفات في أفلام "عطيات" الينوى. فهل سيدات المجتمع اللاتي صورتهم يمانين من قهر الرجل؟

إن إبراز لقطات نفى الرجل هو اختيار "عطيات"، لأن امرأة ترى أطفالاً في مجتمعنا لا يمكن أن تصرح برغبتها في الزواج مرة ثانية، حتى لو كانت ترغب فيه فعلاً، لكنه اختيار شجاع يستحق التحية، لأنه يبرز شكلاً من أشكال تحرر المرأة نانياً، بعملها، وجنسياً برفضها للعلاقة مع الرجل، واجتماعياً بتخديها لمؤسسة الزواج في تقديرى، إن نقد مؤسسة الزواج، هو أجراً وأهم ما أصبحت "عطيات" في تمريره عبر قيود الإنتاج والمجتمع في ثلاثيتها المهمومة بالمقهورات، وهو يستاهل إذن أن يلقي عليه أكثر من ضوء.



قضايا للمناقشة علي هامش مهرجان الإسماعيلية التسجيلي الدولي الرابع

عاد مهرجان الإسماعيلية للسينما التسجيلية إلى الوجود. دبت فيه الحياة بعد غياب دام عامين. ثم فك الاشتباك بين قسمية المحلى والدولى، فأضيف المحلى إلى المهرجان القومى للسينما الروائية. واستقل الدولى وأصبح مهرجانا قائما بذاته. لم يفهم البعض حتى الآن جدوى أو حكمة هذا الانفصال، ولم تسفر الأيام بعد عن نتائج هذا الانفصال ايجابية كانت أم سلبية. ولا شك أن المحاولات التى بذلها المسئولون عن تنظيم المهرجان هذا العام حتى يخرج فى مستوى راق يليق به كمهرجان دولى هى محاولات تستحق التشجيع حتى ولو لم ينجح بعضها، فالأخطاء التى نجدها فى كتاب المهرجان كل عام قد تلاشت أو تقلصت إلى حد بعيد

فريدة مرعى

ولم يحدث تغيير مفاجيء في البرنامج كما تعولنا في المهرجانات المصرية . كما حاول المستقولون الالتزام بالمواعيد بقدر الإمكان . وهى محاولات وصلت أحيانا إلى حد النهر والزجر والنهيد والوعيد بان الأتوبيس المخصص سيغادر المكان فى الموعد المحدد حتى ولو لم يكن فيه إلا راكبا واحدا . والمفارقة انه فى اليوم التالى التزم الجميع بالمواعيد إلا رئيس المهرجان . فقد ظل ضيوف المهرجان داخل الأتوبيسات من الثامنة عشرة ظهرا وحتى الواحدة ولم يستطع الموكب ان يتحرك للرحلة البحرية فى قناة السويس إلا بعد وصول الرئيس .

قدم المهرجان لمحبى السينما التسجيلية والروائية القصيرة جرعة مكثفة ودسمة لم يكن من السهل توافرها مجتمعة فى هذا الوقت القليل . فقد شاهد الحاضرون أفلام العرض السينمائى الأول على مستوى العالم التى قدمها الإخوان لومبير فى الجرائد كافية فى باريس فى ديسمبر ١٨٩٥ . كما شاهدوا أفلام لومبير

التي صورت فى مصر عن مصر عام ١٨٩٧ . شاهد المتفرجون أيضا أفلام محمد بيومى ، أول مصور سينمائى مصرى ، والتي اكتشفها المخرج الدكتور محمد كامل القليوبى ، وقامت بعمل المونتاج لها الدكتور رحمة منتصر ، وكلاهما استاذان بالمعهد العالى للسينما . تابع الحاضرون أحدث إنتاج الأجيال الجديدة فى عالم السينما التسجيلية والروائية القصيرة على مستوى العالم ، كما تابعوا جهود شبابنا المصرى فى معهد السينما والمركز القومى للسينما . استمتع أيضا الجمهور بمشاهدة أفلام قيمة للمخرجين المكرمين ، قيس الزبيدى من العراق . وفؤاد التهامى من مصر . فقد كانت فرصة للأجيال الجديدة والقديمة أيضا متابعة رحلة جهاد هذين المخرجين الكبارين ومشاهدة أفلامهما مجتمعة . ولو انه كان من المفضل ألا يقتصر عرض أفلام قيس الزبيدى على مرحلة الستينيات وبداية السبعينيات ، وإن تمتد حتى التسعينيات وخصوصا فيلمه 'سجل شعبي' .

قفزت على السطح

وجوه مصرية كثيرة جديدة وواعدة ، قدمت موضوعات غير تقليدية ، تميز منهم الشاب سعد هذاوى بفيلمه الإنسانى الرقيق الذى استحق إحدى الجوائز عن جداره ، واستمرت وجوه مألوفة ومثيرة فى عطاها الفنى ، فشهد الجمهور فيلما جريئا 'صبيان وبنات' للمخرج يسرى نصر الله ، يناقش أحوال الشباب والعلاقات الاجتماعية والإنسانية بينهم ، كما يتناول قضية الحجاب كما تراها المحجبات وغير المحجبات ، وكما يراها الشباب ، وفيلم رسالة من حجازة يتحدث عن مشاكل الجنوب فى مصر وتقص المياه فيه وأحوال نساءه وأحلام شبابه المشروعة وطموحاتهم أن يخرجوا للحياة فيتعلمون الآلة الكاتبة والغات والكمبيوتر ، للمخرجة الدقوبة المثابرة نبيهة لطفى . ولكن غابت وجوه تعود جمهور السينما التسجيلية على وجودها مثل عطيات الأبنودى .

ولكن اهم ما يميز هذا المهرجات هى القضايا التى فجرها ، قضايا بعضها يستحق التأمل

وبعضها يثير التساؤل ،
ولكنها جميعا تستحق
النقاش.

صوم العمر كله

في صبيحة الخميس
٢٧ يوليو كانت ندوة
السينما والتاريخ التي
ادارها الدكتور محمد
كامل القليوبى وشارك
فيها الأستاذ عبد الحميد
سعيد . وفي هذه الندوة
دار حديث كثير عن
أرشيف السينما وعن
التراث السينمائي
المصري الذي لم تهتم به
وزارة الثقافة حتى الآن .
ونتيجة لهذا الإهمال فإن
بعض هذا التراث قد ضاع
إلى الأبد . والبعض الآخر
في حالة سيئة ، وفي
طريقه إلى الضياع إن لم
يتم أخذ موقف سريع
لإنقاذه . شرح عبد
الحميد سعيد للحاضرين
الوضع الخطير الذي
وصلت إليه حالة أفلامنا
القيمة . كما شرح للمرة
الألف محاولاته العديدة
على مدى عمره الوظيفي ،
وخلافاته المستمرة مع
المسؤولين ، إلى جد
تحويله إلى التحقيق من
أجل دفاعه المستمر
والمستميت عن التراث
السينمائي ، ومطالبته

الدائمة للمسؤولين
بموقف عملي للحفاظ على
هذا التراث . كان من
الواضح من المناقشة أن
كتابة التقارير والمذكرات
لم تعد تجدي ، وأن مقابلة
المسؤولين لم ولن تؤدي
إلى شيء ملموس . طالب
الدكتور القليوبى بتكوين
جمعية خاصة لتحمل
مسئولية الحفاظ على
التراث السينمائي مادام
الاعتماد على الحكومة لن
يوصلنا إلى شيء .
وصادف هذا الاقتراح
هوى في نفوس السامعين
، وكلم من السينمائيين ،
وتم الاتفاق بالاجماع
تقريبا على تكوين هذه
الجمعية الخاصة التي
ستتولى امر الحفاظ على
التراث .

في مساء نفس اليوم
تم حوار مع رئيس
المهرجان بصفته مدير
صندوق التنمية الثقافية
تحدث الأستاذ سمير
غريب عن نشاط الصندوق
وعن خططه المستقبلية
بالنسبة للسينما .. وعن
سؤال عما إذا كان في
خطة الصندوق أي شيء
بخصوص أرشيف
السينما فوجيء
الحاضرون - الذين كان
معظمهم حاضر في ندوة
الصباح - بإجابة مدير
الصندوق . فقد أجاب في

اسي أن التـــراث
السينمائي في حالة يرثى
لها وأن لا أحد من
السينمائيين يهتم ، وأنه
ليس هناك سينمائي
وأحد صام عن الطعام
حتى ولو ساعتين غضبا
أو حزنا على حالة التراث
السينمائي . أصابت هذه
الإجابة الحاضرون
بالوجوم والحيرة . فما
سمعوه في الصباح
يخالف ما سمعوه في
المساء . بل ما عمله
الجميع مخالف لهذه
الإجابة . فالجميع تابعوا
وعلى مدى سنوات
طويلة جهود عبد الحميد
سعيد وما قاساه وما
عاناه من أجل هذه
القضية . وليس هناك
وزير ثقافة أو أي مسئول
عن السينما لا يرقى في
أجراج مكتبه تقرير من
تقارير عبد الحميد سعيد
بخصوص هذه القضية .
حتى الناقد سمير فريد
الذي يشغل حاليا منصب
مدير هذا المهرجان ، قد
أهدى إحدى حلقات
البحث التي يقيمها على
هامش مهرجان القاهرة
السينمائي إلى عبد
الحميد سعيد إيمانا منه
وتقديرًا للدور الكبير الذي
قام به هذا الأجنبي
المجهول ، فليس من
الإنصاف إذن أن ننسى

جهود السابقين، كما أنه ليس من الحكمة أن يبدأ كل مسئول من البداية وكان لم يكن قبله أحد. مع أن المفروض أن يبدأ كل مسئول من حيث انتهى من سبقه حتى يتم الإنجاز. فمن لديه الشجاعة لكي يرد الاعتبار لهذا المحارب القديم الذي علق على إجابة مدير الصندوق في مزاورة: لقد صمت عمري كله وليس ساعتين فقط من أجل تراث السينما المصرية.

عدالة توزيع الفرص

أشاد مدير المهرجان الناقد سمير فريد بأن من أهم مميزات المهرجان هي إعطاء الفرص للشباب. وهذا شيء جميل، نبيل. وليس وجه الاعتراض بالطبع على إعطاء الفرص للشباب وإنما على عدالة توزيع هذه الفرص. وإذا كانت إدارة المهرجان قد حالها التوفيق في إعطاء الفرصة للناقذة الشابة مى التلميسانى بنشر كتاب باسمها عن المخرج فؤاد التهامي بمناسبة تكريمه، فهذا لأن مى تمارس الكتابة منذ فترة وأصدرت مؤلفات

وجساهدت وثابرت واعتمدت على نفسها وبهذا استحققت هذه الفرصة عن جدارة واستحقاق. نفس القول ينطبق على الناقد محسن ويقي، فهو يكتب منذ زمن ويشارك بأبحاث في مؤتمرات وله كتاب قيم مترجم أصدرته أكاديمية الفنون وبالتالي فهو يستحق فرصة نشر كتاب باسمه عن المخرج العراقي قيس الزبيدي بمناسبة تكريمه. ومن هذا المنطلق فإن إدارة المهرجان قد خاذا التوفيق حين قررت معاملة الاختيار الثالث وهو الشاب أحمد عاطف معاملة مختلفة بإعطاء أربع فرص واحدة وهو الشاب حديث التخرج وأيسر له أى رصيد سوى مشروع تخرجه. فقد أعطاء المهرجان فرصة ترجمة ونشر كتاب باسمه بمناسبة العيد المئوي للسينما. كما أعطاء فرصة إخراج فيلم جديد وقامت إدارة المهرجان بالدعاية لهذا الفيلم وتقديمه للحاضرين على أنه مفاجأة المهرجان، كما حصل على فرصة إدارة إحدى ندوات المهرجان مثله مثل الأساتذة الكبار مصطفى سريش وأحمد

الحضري ومحمد كامل القليوبي، بالإضافة إلى فرصة تقديم فقرات المهرجان والضيوف الأجانب والترجمة منهم وإليهم، وظل الموجودون لا يسمعون إلا اسم أحمد عاطف على مدى أسبوع كامل فبدأ وكأنه طفل المهرجان المدلل.

وليس الاعتراض على شخص أحمد عاطف، وليس هنا مجال تقييمه وعمّا إذا كان يستحق كل هذه الفرص أم لا فربما كان يستحقها ويستحق أكثر منها ولكن الاعتراض على إعطاءه عدة فرص وليس فرصة واحدة مثله مثل الباقيين. إننا فقط نفكر في كل شباب السينما الذين المتخرجين منذ سنوات وقد جف عودهم في انتظار ربع فرصة مما نالها غيرهم وهم يملكون مثل ما يملك غيرهم من كفاءة واقتدار، ولكنهم فقط لا يعرفون الطريق لنيل هذه الفرص. ليس هناك من سبيل لوضع نظام يكفل عدالة توزيع الفرص للشباب؟ وإلى أن يتم وضع هذا النظام فعلى الذين يملكون القدرة على الخلق والعطاء ألا يكفوا أيديهم عن مساعدة البعض حتى تنبل

موهبتهم ، ولا يبسطوها كل البسط مع البعض الآخر فيتصورون أن الطريق سهل . إن عنصر الكفاح مهم في تربية الشباب وفي خبرتهم ورؤيتهم للحياة ، فلماذا نترك البعض يكافح طول عمره قبل أن يحقق أى شيء ، والبعض يحقق كل شيء دون أننى كفاح؟

ثقافة عالمية أم أمريكية

خصص مهرجان الإسماعيلية يوم الخميس ٢٧ يوليو للاحتفال بالعيد المئوى للسينما ، وفى إطار هذا الاحتفال قدم ندوة وعرضا حيا عن السينما والوسائط المتعددة ، وهى لمحة ذكية من إدارة المهرجان ومحاولة جادة لربط السينمائيين بما يحدث فى عالم الاتصال وبالتقدم التكنولوجى الهائل فى دنيا الفن ووسائل الاتصال عموما . قدم الناقد مدحت محفوظ ورقة فى هذا الإطار طبعها إدارة المهرجان ضمن كتاب المهرجان. تتعرض الورقة لخلفية تاريخية وكيف تطورت التقنيات الحاسوبية وأثر هذا التطور على الفن السينمائى وهو بحث قيم

ومفيد وخالق ، ويدل على قدرة كبيرة على ملاحقة واستيعاب هذه التقنيات بكامل أشكالها ، ولكن القضية طرحت بشكل خبير القائل ، فقد خلص الباحث فى نهاية بحثه إلى نتيجة غريبة ، وقدم إلى القراء نصيحة ، بدت وكأنها الحل الوحيد المتاح.

يتعرض الباحث لاتفاقية الجأت التى تعتبر فى رايه انتصارا ليس له مثيل لوحدة وحرية الثقافة العالمية ، فهذه الاتفاقية ستجعل العالم قرية واحدة بثقافة واحدة وهى الثقافة العالمية . يطرح الباحث سؤالاً جوهريا عن مستقبل الثقافات القومية وسط هذا التقدم التكنولوجى الذى لا مكان فيه إلا لعالم واحد ولغة واحدة وثقافة واحدة . ليس هناك فى رايه إلا حلين : فإما أن تقبل هذه الثقافات القومية الانصهار والذوبان فى الثقافة العالمية الواحدة ، أو أن تصر على ما تسميه ذاتها وراثتها وتقاليدها ، وهو ما يعنى التقوقع والخروج الطوعى من عجلة التاريخ ، ولا يكتفى الباحث بالمطالبة بهذا الذوبان ، ولكنه يطالب

ايضا هذه الثقافات القومية بان تعيد تقييم وتعريف الكلمات التى ربما أصبحت جوفاء أو مجرد شعارات مدلكة للغرائز ومنها الوطنية والتقاليد والدور المجتمعى للدين والانتماء والشرقية والقيم الخاصة والثقافات والمحلية والتنوع واللغة الخالدة والتميز والقومية والتراث .. إلخ . وهى كلها (والكلام مازال للباحث) - شئنا أم أبينا - تعادل فى قاموس العصر الرقمى كلمة واحدة هى "التخلف". والباحث يعتقد أن هذه الكلمات أو الشعارات لم يعد لها وجود. وليس لها مكان أصلا "لا فى المجتمعات المتقدمة التى قبلت بمبدأ الانفتاح، ولا فى المجتمعات النامية التى حققت قفزات سريعة فى العقود الأخيرة". ومن هذا المنطلق فإنه يصبح لا خيار أمام الجميع سوى "هذا الانفتاح الثقافى المطلق" لأن البديل المرعب هو "الانعزال فى جزر مظلمة وعاجزة ، تقنيا واقتصاديا وثقافيا ، وسط محيط جلوبى حى مشرق وسريع الانطلاق". فهل هناك حقا تعارض حقيقى بين التقدم التكنولوجى والاقتصادى

وبين الاحتفاظ بالثقافة القومية؟ فى الواقع ليس هناك تعارض . وهناك تضارب لشعوب أخرى نجحت فى الجمع بين الاثنين ، والتجربة اليابانية أبغى دليل . فالـيابان متقدمة جدا علميا وهى تحافظ فى نفس الوقت على ثقافتها القومية ، ولا أحد ينتظر أو يتوقع أن تنصهر الثقافة اليابانية أو تذوب من أجل وحدة الثقافة العالمية ، والمواطن الياباني الذى يعمل فى وبالـتكنولوجيا طوال اليوم ، ويغزو العالم اقتصاديا ، هو نفسه حين يعود إلى منزله فى المساء يلبس الكيمونو ويجلس القرفصاء على الأرض وياكل طعامه المطهو بالطريقة اليابانية بعصايتين صغيرتين ، ويقضى السهرة فى مشاهدة أفلام الساموراي وشرب عصير الأرز المخمر (الساكي) ويقضى غطلة نهاية الأسبوع فى مشاهدة مسرح الكابوكي، ولم تتسوق اليابان أن تخرج من عجلة التاريخ ، أو أن تنعزل فى جزر مظلمة وعاجزة ثقيا واقتصاديا وثقافيا . وأمريكا بكل هيمنتها لم تستطع أن تقنع يابانيا

واحدا بشراء المصنوعات الأمريكية أو أى مصنوعات غير يابانية . يستعرض الباحث التفوق الأمريكى الهائل فى مجال تكنولوجيا المعلومات . يذكر أن أمريكا هى البلد الصناعى الوحيد الذى يفوق حجم إنفاقه على الحاسوب ووسائل الاتصال ، حجم إنفاقه على الصناعات الثقيلة ، وبالتالى يزداد أحكام أمريكا على سوق برمجيات الحواسيب العالمى . كما يذكر أن أمريكا تطابق بين الإبداع والمال الذى يمول هذا الإبداع بحيث يصبح الأخير (المال) مالكا لكل شئ . بعد استعراض هذه القوة الأمريكية ، يطالب الباحث الثقافات القومية بأن تشارك فى صنع الثقافة الجلوية الواحدة والوحيدة، أى إنتاج سلعة ثقافية تصلح لكل العالم . ومثله الأعلى فى ذلك هو أمريكا التى قدمت للعالم النموذج الذى يحتذى، فهى لم تصدر لنا مطلقا الحياة أو الثقافة الأمريكية... ولو فعلت ذلك لما نجحت أفلامها أبدا ، إن السينما الأمريكية ومنذ وقت مبكر جدا سينما تم تصميمها لتكون عالمية وليس أمريكية . وهذا الكلام مناف للواقع

، فالسينما الأمريكية هى أمريكية حتى النخاع ولو حاولت أن تبدو عالمية ، فهى التى قدمت للعالم ثقافة الكابوكي والبلوجينز والهامبرجر والوجبات السريعة . وهى التى قدمت قيم التفكك الأسرى وعدم احترام الأبناء لأباء وتغلب المصلحة الخاصة على المصلحة العامة وتفشى النزعة المادية والعنف والجريمة والعلاقات الجنسية المريضة والمخدرات . وهى التى استخدمت السينما كسلاح سياسى لقلب الحقائق وتشويه صورة كل أعدائها ابتداء من الهنود الحمر ومسرورا بالروس والفييتناميين وانتهاء بالعرب . ومن الطبيعى أن تتبنى أمريكا اتجاه ذوبان كل الثقافات القومية فى ثقافة عالمية وأحدة المقصود بها بالطبع الثقافة الأمريكية . وهى تنفق ببذخ على وسائل الاتصال لأنها أدركت أن السيطرة على العالم لم تعد عن طريق الصناعات الثقيلة بل عن طريق وسائل الاتصال . ولذلك فمطالبة الباحث للثقافات القومية أن تشارك فى صنع الثقافة الجلوية

هى مطالبة تتسم بالسذاجة . فكلمة تشارك هى اللفظ المذهب لكلمة تتلاشى . فكيف ستتم هذه المشاركة بعد أن شرح الباحث للقراء الإمكانيات الأمريكية الهائلة والتي بها ستتحكم فى السوق العالمى . إن المطلوب هو مشاركة سلبية بمعنى التلقى . أن تصبح كل الشعوب مجرد متلقين لما تفرزه الثقافة الأمريكية المهيمنة ، لأن المشاركة الإيجابية ببساطة مستحيلة فى ظل وجود هذه الفجوة فى مستوى القدرة العلمية . لذلك فغضب الباحث من موقف فرنسا الرافض هو غضب غير مفهوم لأن موقف فرنسا هو موقف منطقى ومشروع وحضارى أيضاً . فما الذى يدعو دولة ذات حضارة عريقة مثل فرنسا إلى التنازل طواعية عن ثقافتها الرفيعة لصالح دولة أخرى لا حضارة لها بحجة وحدة وحرية الثقافة العالمية؟ ولو كان هذا البحث يعبر عن موقف فردى لما كانت هناك مشكلة ، فمن حق كل إنسان أن يفكر كما يشاء . ولكن المشكلة أن هذا البحث قدم فى كتاب المهرجان وباسم المهرجان فهل هو يعبر

عن موقف إدارة المهرجان وموقف وزارة الثقافة التى تموله؟ وبمعنى آخر هل تتبنى وزارة الثقافة المصرية الدعوة لانصهار وذوبان الثقافة المصرية والعربية من أجل حرية الثقافة العالمية الوحيدة والموحدة؟

محمد بيومى وأفلامه:

منذ اللحظة التى عرض فيها الدكتور محمد كامل القليوبى على أفلام وأوراق محمد بيومى ، وهو يعتبرها فرصة للحوار والنقاش بين المهتمين بتوثيق تاريخ السينما المصرية ، وقد عرضت هذه الأفلام فى المهرجان فى وقت متأخر من الليل مما لم يسمح بهذا النقاش . وقد كان هناك الكثيرون من التساؤلات حول هذه الأفلام:

أولاً: عرض فيلم: استقبال سعد زغلول حين وصوله إلى القاهرة على أنه أول فيلم مصرى بايدى مصرية ، كما كتب ذلك محمد بيومى نفسه على الفيلم ، فإذا كان هذا الفيلم صور فى ١٨ سبتمبر ١٩٢٣ وهو يوم

وصول سعد زغلول من منفاه إلى القاهرة ، فكيف نبرر الإعلانين الذين نشرتهما مجلة الصور المتحركة بتاريخ ٢٣ أغسطس ، و ٣٠ أغسطس ١٩٢٣ . فقد نشرت المجلة فى عددها السادس عشر إعلاناً هذا نصه:

إلى المصريين انتظروا قريباً أول شريط مصرى صنعتته يد مصرية ، ثم يذكر الإعلان أسماء ثلاثة أفلام تسجيلية وهى : سفرى المحمل ، زيارة اللورد هدى وزملائه للقاهرة ، رجوع المحمل بدون تاذية فريضة الحج ، أول حادث من نوعه فى التاريخ . ستعرض هذه الشرائط التى هى أول ما صنعتته يد مصرية فى مصر مع بروجرام مكون من روايات فنية أية فى الإبداع فى موعد سيعلن فيما بعد فبايكم أن تفوتكم رؤية هذه الشرائط المصرية ، فانتظروا وشاهدوا واحكموا .

ثم تعود الصور المتحركة فى العدد التالى وهو السابع عشر لنفس الإعلان مع زيادة فيلمين آخرين هما : قطع الخليج ، ومنظر سوارىخ المهرجان . مع تحديد اسم السينما التى ستعرض بها الأفلام وهى سينما ماجيك

فيلم . وهل من المنطقي أن يحتوى العدد الأول من جريدة أمون على فيلم واحد فقط هو استقبال سعد زغول، بينما قدم العدد الثالث من الجريدة خمسة أفلام؟

ثانياً: نفس المشكلة تنطبق على فيلموجرافيا محمد بيومي المنشورة في كتاب محمد بيومي، تأليف الدكتور القليوبي، والذي أصدرته أكاديمية الفنون . فقد ذكر في صفحة (٦٠) اسم فيلمين ضمن عام ١٩٢٤، وهما: مناظر المشيعين لحنازة المرحوم سعيد بك زغول، ومشهد المرحوم على بك فهمى الذى قتلته زوجته وتبرأت. فإذا علمنا أن المرحوم سعيد زغول، القاضى بمحكمة الزقازيق الأهلية وهو ابن أخت الزعيم سعد زغول كان فى اجازة لزيارة خاله وتوفى وهو معه فى فرنسا ثم أرسل الجثمان إلى القاهرة وشيعت الحنازة فى ٢١ يوليو ١٩٢٣، وفيلم المرحوم على كامل فهمى وهو أخ الزعيم مصطفى كامل، وكان قد تزوج من فرنسية تكبره بسنوات عديدة ثم قتلته فى لحظة ثورة وبرأتها المحكمة . وتم

وهو رجوع المحمل بدون تأدية قريضة الحج، فقد حدث خلاف بين الحكومة المصرية وبين ملك الحجاز بسبب رفض الحجاز دخول البعثة الطبية المرافقة للمحمل مما سبب غضب الحكومة المصرية وعودة المحمل بدون حج وهو ما كان يحدث لأول مرة فى التاريخ، وقد عاد المحمل يوم ٢٢ يولية . معنى هذا أن كل هذه الأفلام صورت قبل فيلم سعد زغول . فهل تم عرضها أم تعثر بسبب اختفاء سينما ماجيك (حلت محلها سينما نوبلتي) التى كان معها الاتفاق ولم يستطع بيومي أن يصل إلى اتفاق آخر مع سينما أخرى؟ (من المعروف أن أصحاب دور العرض كانوا كلهم من الأجانب وكانوا يضعون العراقيلى أمام أى صناعة وطنية وأمام تملك المصريين لدور العرض) . أم منعت حتى لا يزداد الخلاف بين الحكومة المصرية وملك الحجاز، أى منعت لأسباب سياسية مما حدا بمحمد بيومي أن يسلم أمره إلى الله ويعتبر هذه الأفلام كان لم تكن ويشرع فى تنفيذ فيلم استقبال سعد زغول ويطلق عليه بالتالى أول

بشارع عماد الدين مع عدم تحديد موعد العرض بل الاكتفاء بذكر أنه سيعلن عن يوم هذا الاحتفال العظيم الذى يعرض به أول شرائط صنعتها يد مصرية فى جميع الجرائد السيارة . تطلب التذاكر من إدارة المجلة ومن شبك التذاكر . هذان الإعلانان معناهما أن هذه الأفلام صورت بالفعل وتنتظر فقط تحديد موعد العرض . فإذا علمنا أن المحمل (وهو أول فيلم) قد سافر فى هذا العام فى أواخر شهر يونيو، وأن زيارة اللورد هدى وزملائه للقاهرة قد تمت يوم ٧ يولية واللورد هدى هو أحد اللوردات المتجيزين الذين دخلوا فى دين الإسلام . وقد مر بالقاهرة هو والعلامة الخوجة كمال الدين، من علماء الهند المسلمين وإمام المسلمين فى لندن، والشيخ عبيد الحى الشنيدى، عالم هندي مسلم ومفتى أحد المساجد باتجلترا، فى طريقهم إلى الحج. وقد تم الاحتفال بهذه الزيارة وأقيمت له إصاحبه الولائم فى القاهرة والإسكندرية، كما نشرت الصحف خبر هذه الزيارة، أما الفيلم الثالث

دفن الجثمان في يولية ١٩٢٣ أيضاً . هذان الفيلمان صوراً في يولية ١٩٢٣ أي قبل فيلم استقبال سعد ، فما الذي يجعل محمد بيومي ينتظر عاماً كاملاً لعرضهما في جريدة أمون عام ١٩٢٤ ، وهي جريدة إخبارية المفروض أنها تنافس جرائد أخرى وتقدم الجديد أولاً بآول؟

ثالثاً: لم يذكر الدكتور القليوبى أى خبر عن علاقة محمد بيومي بجماعة النقاد السينمائيين التي تأسست عام ١٩٢٣ . فقد أصدرت هذه الجماعة التي أسسها أحمد بدرخان والسيد حسن جمعة ، وكان وقتها مشرفاً على الكواكب في إصدارها الأول، وحسن عبد الوهاب ، المحرر في مجلة الجامعة ، ومحمد كامل مصطفى ، المحرر السينمائي لمجلة كوكب الشرق ، أصدرت مجلة "فن السينما" لتكون لسان حال هذه الجماعة ، صدر العدد الأول يوم الأحد ١٥ أكتوبر ١٩٢٣ ، وفيه تحدثت المجلة للقراء عن أحلامها وخططها ومنها تكوين فرعاً لها في الإسكندرية ، وفي العدد

الرابع الصادر بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٢٣ زفت جماعة نقاد السينما إلى الجمهور خبر تكوين فرع الإسكندرية . وقد تم عقد الاجتماع الذي أعلن فيه رسمياً عن تأسيس فرع الإسكندرية.

وقد تم عقد الاجتماع الذي أعلن فيه رسمياً تأسيس فرع الإسكندرية بعد ظهر يوم الثلاثاء ٣١ أكتوبر سنة ١٩٢٣ في دار المعهد المصري للسينما الذي يديره السينما توغرافى المعروف الأستاذ محمد بيومي وقد حضر هذا الاجتماع مدير المعهد والأستاذة محمد محمد دوازة ، وحسن رجب الملوانى وإسماعيل صديق ، ومحمد عبد اللطيف ، ورئيس تحرير هذه المجلة (السيد حسن جمعة).

وقد تقرر أن يجتمع أعضاء جماعة النقاد ، فرع الإسكندرية ، بعد ظهر يوم الجمعة من كل أسبوع وذلك في دار المعهد المصري للسينما التي اتخذها الفرع كمقر دائم له...

وأخيراً كلمة شكر توجهها الجماعة إلى الأستاذ محمد بيومي لمساعدته لها بتقديم دار معهد السينما

ليكون مركزاً لفرعها الإسكندرية ، وعلى كل فترجوا أن يكون هذا التوافق بين الجماعة والمعهد سبباً من أسباب نهوض السينما في مدينة الإسكندرية . فهل اقتضت وظيفة محمد بيومي على تقديم المكان فقط أم أنه حضر الاجتماع الذي أعلن فيه رسمياً خبر تأسيس فرع الإسكندرية بصفته أحد أعضاء جماعة النقاد؟ وهل اجتمعت الجماعة في معبده كل يوم جمعة بالفعل ، وما هي الأنشطة التي مارستها ، وكما من الوقت استثمر هذا النشاط. أسئلة كثيرة حول محمد بيومي وحول غيره من الرواد السينمائيين ما زالت تبحث عن إجابة ، وليت كل مهرجان سينمائي يقبني قضية من القضايا التي ما زالت تحتاج إلى بحث ، مثل قضية الصحافة السينمائية على سبيل المثال التي لم تدرس دراسة مكثفة ومتعمقة حتى الآن ، والتي ربما يكون فيها الكثير من الأجوبة عما نبحث عنه.

محمد كشك شال الشجر والشعر!

ماجدي يوسف

والوادي والحياض والغدان
والقبراط.. إلخ.
وإذا كان من الصحيح في
الديوان الأول أن هذه المعالم
النباتية والمسميات الشجرية
لم تغاير مسمياتها لتدل على -
أو تشير إلى - ما هو أوسع
وأكثر سعة من مجرد إحالاتها
الأولى المعروفة..

فمن المؤكد أن المسألة برمتها
اختلفت اختلافا كبيرا في
الديوان الثاني الذي أصبح فيه
هذا المعجم نفسه حاملا لندالات
أوسع من حدوده الأولى
ومسمياته المباشرة.. وأصبح
كشك قنبرا على البلورة
الكاملة لرؤيته للعالم والإنسان
والحياة والحرز والفرح
والموت والوجود والتصوف من
خلال إدراك أكثر جوهرية
لقدرة هذا المعجم على صياغة
رؤية كلية تتجاوز مفرداته،
وتنتمي إلى استشراف الشعر..
من حيث هو - أساسا - كشك
بالغة المحبوبة.. لما هو غير
مكتشف وغير محدود.

وإذا انتقلنا من التجريد
النظري إلى التجسيد
الشعري.. فنسأله في
الديوان الأول.. أن استخدام
الشاعر لقاموسه يقوم على
علاقات التجاور المباشرة
والشائع بين مفرداته النباتية

العبرة في الشعر والشاعرية
ليست كما يظن البعض - فقط
في غنى واتساع القاموس
الشعري الذي يغطي أكبر
مساحة ممكنة من القاموس
الفعل.. وإنما - وكما تؤكد
حالة كشك - في غنى التجربة
والرأفة الشعرية التي قد
تفجع بمفردات معجم خاص
(كمعجم النبات) ولكنها قادرة
من خلال هذا المعجم النباتي
فقط على توسيع رؤيتنا للعالم
وعلى اجتلاء تضاريس الروح
.. حتى أننا لننسى من قسط
قدرة الشاعر وبراعته في نسج
ملامح عالمه المتكرر المتعدد
محبوبة معجمه.

فنظرة أولى عابرة على
النواوين الثلاثة التي أصدرها
محمد كشك حتى الآن (أغنية
المصر - ١٩٧٤) و(العشش
القيمية - ١٩٨٦) و(تقاسيم -
١٩٩٣) تضعنا قورا إزاء هذا
الحضور الأضخم الفادح
(المعجم النباتي) بكل
تنوعاته وتجلياته.. وتشعر
شعورا يقينيا - بمجرد القراءة
الأولى لأعماله - أننا نخلنا
فجأة إلى جنات من الزهور
والرياحين والخضرة
واليتابيع والفواكه والثمار
والأشجار يقود بعضها إلى
بعض.. ونحن نتعرف على
أبعاد المكان في هذه الجنان
والرياض من خلال .. الخط
والبستان والحقل والحديقة

إذا صح أن لكل شاعر عالمه
الخاص، وأن لهذا العالم
أبوابه المعينة التي لا يمكن
الولوج إليه إلا من خلالها،
وأن هذه الأبواب لها
مفاتيحها المخصوصة التي
لا تفتح بغيرها، فعالم محمد
كشك الشعري لن يفتح لك
أبوابه.. وتسلس لك
مفاتيحه.. إلا إذا أدركت -
ويعمق - حجم الاندماج
والتوحد بين هذا الشاعر
وكل ما ينضوي في كتاب
(النبات المصري) من
مفردات الشجر والثمر
والزهر والتخيل والزرع
والخصوبة والنماء.. إلخ..
ومحاولة الدخول عن غير
هذا الطريق، محكوم عليها
بالإخفاق فيما ظن وأعتقد،
وسأحاول البرهنة - حالا -
على ذلك..

فهذا الشاعر من خلال هذا
القاموس النباتي - الذي قد
يبدو محدودا للغاية لو لمهله -
أستطاع أن يثيد جنات عالم
مكتمل.. ولعله يثبت بذلك أن

من ناحية ومحمولاتها الدلالية من ناحية أخرى.. كما نجد في الأمثلة السريعة التالية:

(كلامه ريق الورد - وشك النادى - غنى معايا الربيع - افتح جنائين الأمل - صبيهه خبونها ورد - اللى قلبه اخضرانى- الورد زينه الجنان - الغصون ع النعمة فرقص.. إلخ).

استدعاء المعجم النباتي هنا يتم على مستويات أولى .. معروفة سلفا .. ومكررة .. بل منهكة من قبل .. ومن ثم ، فالعلاقات التي يمشقها هذا الاستخدام الأحدى .. علاقات تجاورية .. بسيطة .. مسطحة .. لا تشتم بدلالات مفاجئة ومغايرة وجديدة .. والصورة الشعرية بالتالى ... ذات بعد واحد .. مألوف .. ويكاد يكون محفوفاً.

ولكننا نبدأ من الديوان الثانى (العشش القديمة) نشعر أن هذا القاموس نفسه يغاز مستويات البلاغة الأنقليبية الكلاسيكية التي اقتصر عليها على مدى الديوان الأول كله تقريباً .. لينتظم علاقات جمالية مختلفة لا يعود بها المعجم النباتي مجرد حامل استعاري أو تشبيهي أو كناية ، وإنما يتحول إلى مجاز مركب متعدد المستويات .. ولا نعود نشعر بتلك المسافة القائمة بصلابة بين الشاعر ومعجمه .. بل يتداسجان ويتداخلان في النص .. ومن ثم تخرج العلاقة الشعرية من حدود (الاستخدام) النفعي الخارجى لمعجم ما .. إلى استبطانها والاتحاد به .. داخلياً وعميقاً ومن ثم يحقق الشاعر ما أسميه (أنسجة المعجم) .. أى ..

انترزاعه شعرياً من عالمه القاموسى المحدد. لينعجن بمكابدات الذات .. ولا يعود مستغنياً فى هذا السياق .. وقوعنا على مثل هذه الصور اللافقة:

- جنائين مسنونة على عكاز
- شهق الجريد والسعف
- تسمع حفيف الحزن ع الأغصان

- قلبى اللى عيط لمون ف جنينة الوراق

- شجر مغلوب
- والأشجار بتشيب
- والبلحه بنت شقيه بتشفشق

- شالت الأغصان ف أيدها تغير

ومن ثم ينفتح هذا القاموس ليكون محلياً للحالات

الإنسانية المتعددة فى الحزن.. كما فى الفرخ .. فى الأمل كما فى الياس .. فى الحياة كما فى الموت.. إلخ ..

وأنا الشجر أبو قلب يفسر ع الزعل والحب

وفى انسجام الذات مع الواقع:

الضحكة كانت وردة فى شفايفى

وأنا النخيل اللى مشتاق للقبل

وفى تناقض الذات مع الواقع ، يقول الشاعر:

- وأخذ على خاطرى من الأشجار

وفروع اللباب أو - والشجر يصبح كأنه غريب

أو - تسمع حفيف الحزن ع الأغصان

وينطوع نفس المعجم

بمنتهى السلاسة ليدل على حالات .. لا الحزن فقط أو الغضب فحسب .. وإنما منتهى اليأس أيضاً .. وفى هذه الحالة يصبح الشجر مغلوب

أو مصبت تراب الهلاك وشريت ليكى البوار

أوف روحنا شجر محروق أو يا جذور فجرى الجريح

فتضيق يرى ، دائماً وأبداً ، أن:

السرى فى الأشجار وف النباتات

ليس سر الحياة فقط بمعناها المباشر .. سر البشر .. وسر النفس وحالاتها

والزمن وتقلباته .. وإنما سر الوجود كله .. ولأنه امتلك هذا السر عن حق .. فلقد أصبح له (حق الشجر).

أنا ليا حق الشجر ومن ثم تحول هذا المعجم

ليجسد فى تحولات الشاعر .. نفساً تصوفياً ما .. نوعاً من وحدة الوجود .. وكالتصوفى

الفريقى فى بحار العشق الإلهى .. يصل كشيك إلى ما

سأغامر بتسميته صوفية العشق النباتى:

وأنا غريق بأعوم فى غابة الأشجار

ومن ثم يكتب معجمه على هذا المستوى فلالاً من أجواء

ومناخات ومذاقات هذا العالم الصوفى الروحانى .. فتعثر بسهولة - على مثل هذه الصور الجميلة الدالة:

- شجر اللمون هيمان ف نور غايب

أو - شايك يا شيخ النخيل أو حينئذ يرسم هذه

الصورة الرائعة للاستغفار
لوجه الحبيب:

- استغفر وجه الله بأحبه
من الشوك

أو حينما تصبح:
النسيان أمنيات تستغفر
أو حينما تتأمل هذه
الأهزوجة الصوفية الدالة على
وحدة الوجود:

ونخل على اسمي
وشجرة من دمي تسيل
امتد في الخلطات
واخضف النباتات
واصير عصير في الشجر
وانتشر في الأرض
أو حينما يقول:
طلعت جدور من روعي على
عوها

أو الميمية حلت روعي
بالتلحات
نزل الندى لقطرات

والشاعر يواجه اليأس
والهزيمة أيضاً باليقين
السرمدى المتمثل في قانون
النبات والنماء والخصوبة بما
يؤكد الاستمرارية والانتصار

- برغم الزيف جحافل
الكيس مليان وحافل
بالفتلة والبنزور
أو - مش حتموت الحماسة
وحلتلج الزهور
أو - الزرعة طالعه
طالعه

وبرغم الشكوك
وحتى حينما يدنى بدلوه
مباشرة في السياسة ، لا
يفارق قاموسه النباتي المعبر
دائماً ببساطة وصدق:
ونظام دولي يا سيدى
يقطف من عناقيدى
ويلبسنى دجوى

هذا شاعر متوحد وجويبا

وصوفيا وجوهريا بهذا العالم
الأخضر بتجلياته وتبدياته
وتنويعاته .. لا يرى الكون إلا
من خلال هذا المعجم الحى
الدال على الخصب والنماء ،
والعالم في شعره لا تنصير
الإنسان والحياة على قوى
الشر والخراب والمحل ، وهو
من فرط توحده بهذا العالم
يشعر بالفريبة إذا انتهى
الربيع فصل الخضرة والفتح
والإزهار والنماء:

وينتهى الربيع من الفصول
.. والوص
لأنه يعشق إلى حد الموت ..
الجنى والإثمار والإزهار:

وياحب موت وقت الجنى.
وقد يشقى من أوجاعه يعود
نوعاً:

قابر يا عود نوعاً
تشقى م الأوجاع
ه ... الأمنيات متلحته على
عود كافور

وإذا أربنا أن تلخص كشيك
نفسه في أبيات من شعره ..
لقلنا معهو عنه .. أبيض ..
والقلب سليم
مليان بالخضرة

والغريب - في هذا السياق
- أن تلك المفردات الدالة على
البوار والخراب ، برغم أنه -
تقريباً - لم يفلت منها مفردة
واحدة (البوار - الشوك -
السوس - النخر - الجفاف -
العطش - الهشيم - الذبول -
الحطوب) .. إلا أنها بالمقارنة
الإحصائية بمفردات الحياة
والخصوبة وشتى مفردات
عالم النبات الحى المعجم
بالخضرة .. لا تكاد تنكر...

ففى مقابل (٨٠) مرة ذكرت
فيها مفردة (الشجرة)
بتنوعاتها فى النواوين
الثلاثة .. ذكرت لفظة (البوار)
٣ مرات .

وفى مقابل (٨٤) مرة ذكرت
فيها أنواع الورود بتنوعاتها
(الورد - الزهر - الفل -
الياسمين - السوسن -
الريحان - النرجس) .. ذكر
(الشوك) ٤ مرات.

وفى مقابل (٣٤) مرة ذكر
فيها (النخيل) - مثلاً - ووردت
لفظة (النخر) مرة واحدة فى
النواوين الثلاثة .. والأمثلة
على هذا المنوال أكثر من أن
تعد وأن تحصى!

احب ان اشير بسرعة ،
وقبيل ان انهي هذا المقال
السرير جدا .. إلى ما ألمسه
أحياناً - وبلمسه سوى - من
تأثر كشيك الشيد بالرائد
العظيم فؤاد حداد .. ولعل هذا
هو ما دفع فؤاد حداد إلى أن
يقول فى قصيدته المهداة
لكشيك:

قلبك من قلبى واحد
اسلوب الفجر واحد
وهو ما حدا بكشيك أيضاً
إلى أن يقول فى قصيدته
المهداة لحداد:

الشعر واثنى
الفتة على نوك
وكتبت فيه الكلام
من وحى أرغوك

وأرى أن كشيك يمتلك عبته
وعقاده الضامين ، ويمتلك
صوته الأصيل المتميز .. وإذا
صح تمثيلنا للشعر المصرى
الحديث - والعهد على كشيك
- بالحبقة الملبنة بأنواع
الزهور والفواكه والأشجار .. فلا
شك أن يستلكن هذه النواوين
الغناء بلا منازع هو الشاعر
المبدع محمد كشيك.

الخز الحافى يخرج الحى من الميت

حمدي متولى

شكرى الذاتية لا يقدم من خلال رؤى أو تلميحات ولكنه يعرض أمامنا - هكذا كما ولدته أمه - عاريا وقحا مكشوفاً باسمائه وأدواته وأفعاله وأشخاصه، إن شيئاً يصدمك لأول مرة ولكتد تالفه بعد ذلك واقعية - بل طبيعية مفرطة إلى أقصى حدود الإفراط، ولكن الرجل يريد أن يقدم سيرته الذاتية هكذا كما عاشها - بل كما عاشته هي - دون أن يكذب أو يتجمل - دون أن يستحم أو يغتسل، دون أن يستتر بلباس أو يتأنق .. ومن هنا يأتى تفرد ويأتى تميزه ويأتى صدقه ويأتى ثانيه ويأتى إقناعه وثاتى عفوئته وثاتى عبقريته، السننا نمتدح الصياة ومعجزتها السننا نمتدح الجراح الذى ينترع من بطن امرأة حرثها بسكينه طفلا يحمله مقلوباً بين أصابعه، نمتدحه رغم العرى والجرج والانتهاك والدم والمشيمة والإفرازات ... إن هذا ما فعله (محمد شكرى)، وهذا ما أثار دهشتنا أولاً ثم

غير مترفين ولكنهم قد يرضعون من أدياء أمهاتهم ومن لمسات آبائهم ما يجعل الحياة ممكنة ولو بشق الأنفس، إذا كان هناك هؤلاء وهؤلاء فإن صاحب السيرة الذاتية ليس من هؤلاء أو من أولئك ولكنه من السواد الأغلب فى بلاينا الذين يجدون أنفسهم فى عرض البحر بغير قارب ولا مجداف، ولذلك فإن (محمد شكرى) لم يكن مضطراً إطلاقاً إلى استخدام اقنعة الجراح أو قفازاته، إنه يغوص لقمة رأسه فى تراب الحياة وطينها ويتعامل بأصابع عارية فى دمها ومجديدها، إنه يسمى الأشياء باسمائها ويذكر الأفعال باسمائها، إنه لا يوارى ولا يستعير ولا يشبه، ولكنه يستعمل كلمات وشكائكم وحكم ومفردات قصيحة وعامية، ولكنها جميعاً مباشرة مكشوفة عارية بل معروضة منتهكة، إنه لا يصنع طعاماً بل يجلب مايلقاه أو مايلقيه من نفايات فيلقيه على الأرض أمام ناظرينا، فمن شاء فليقبل ومن لم يشأ فليء، إن الجنس فى سيرة محمد

يتعامل محمد شكرى مع سيرته الذاتية "الخبز الحافى" كما يتعامل الجراح مع مريض على منضده العمليات فلا يشفق عليه من المباحض والمشارط، ولا يشفق على نفسه من الغوص بأصابعه فى القبح والصديد والدم والمخاط والإفرازات ليخرج حياً من ميت أو يستخلص معافاً من سقيم ..

هكذا يتعامل محمد شكرى مع لفته وأسلوبه، ولكن إن كان الجراح يستعين فى عمله بالاقنعة والقفازات فإن محمد شكرى لا يجد ضرورة لذلك إنه يغوص فى الطين - ومنه انبثقت فى بدء الكون حياة - بأصابعه العشرة العارية، لا يتحرج ولا يستكف ولا يتأفف ولا يستحى أو يدعى الحياء ولا يخجل أو يزعم الخجل، فالحياة التى تتناولها سيرته الذاتية لا تتحمل كل هذا الترف وإذا كان ثمة مترفون مدللون وفى الفواهم ملاحق من ذهب، وإذا كان ثمة آخرون

والرغبة الواعية في أن يرد إلى أبيه بعض بعثه السادى إليه ، بعض ألمه وعذابه ، بعض قسوته واستبداده هو جزء من جنونه العام : رغبة المتأججة ، عواطفه المشبوبة ، حنينه الحارق المحترق شططه ولا وسطانيته ذلك الجنون العام

جنون الشوق إلى تطوان جنون الخمر والنساء

والكيف جنون .. تطوان مجنونة .. ليس هذا جنوني

.. فى أى مكان فى العالم سباحث عن جنونى (٦٦) غير أن هذا الإحساس القاتل بقسوة الأب واختزان التطلع إلى الانتقام منه ولو إلى أقصى درجة : درجة قتله وتكرار قتله فى الخيال وتمنى إقامته مرة ومرات حتى تحين لحظة الفعل والتنفيذ ... هذا الإحساس المدمر لا يقتل بالمرة قلبه الرقيق ولا يلغى بالضرورة إحساسه المتنامى لنكرى الراحلين وألمه الدفين لفقده أخيه الأصغر على الصورة التى قتل بها وبالشكل الذى قبر به :

فى يوم رحيلنا تذكرت قبر أخى سيظل قبره بلا سقى بلا ريحان .. بلا بناء ، قبر أخى سيضيع كما تضيع الأشياء الصغيرة وسط الأشياء الكبيرة

تبيع الخضر .. تلجئهم الفاقة إلى (تطوان) حيث يتبطل الأب وتعمل الأم فى السوق ويشغل الابن فى مقهى يدفع أجره إلى أبيه .. يتعاطى فى المقهى الخمر والمخدرات ويسرق صاحبه ، ويكتشف الجنس لأول مرة .. يهجر المقهى إلى معمل للفخار ثم يعمل ماسحاً للأحذية ويأثما للمصحف .. وثقوبه قدماء إلى المواخير (وهنا يصف لنا الجنس الخبيص بالقصى وأقصى قعر من التفصيل العارى المقيت) ...

ينتقلون إلى وهران - حيث خالته وأخواله - يعمل فى الفلاحة ثم عند صاحب مزرعة إيطالى فترائى عينيه زوجته) يسرد تنظيف المرأة لنفسها بطبيعته فوتوغرافية مقلزة (.. يفتصب صبيا فى الحقل ، ثم يعودون إلى تطوان فيصاحب النشالين ويتعلم منهم إخفاء الشففات فى قممه ويصاحبهم إلى مواخير أو جحور صابحاتهم ويعمل على التصالح مع أبيه السادى (صرت أفكر : إذا كان من تمنيت له أن يموت قبل الأوان فهو أبى - أكره أيضا الناس الذين يشبهون أبى فى الخيال لا أذكر كم مرة قتلته لم يبق لى إلا أن اقتله فى الواقع) (ص ٨٢) هذا الاستشراف المجنون

اعجابنا ثانيا رغم صدمتنا الأولى بعفويته البدائية التى تكشف كل شيء - ألم يكن آدم وحواء عاريين فى الجنة أيضا ، وصدمتنا الثانية بصدقه المفرط الذى - يبلغ حد الوحشية - التى لم تدجن بعد - وحده الوقاحة وحد الابتذال .

السيرة الذاتية فى ثلاثة عشر فصلا ممتدة على مائتى وخمس عشر صفحة طبععت بعد حوالى عشر سنوات من كتابتها (ص ٥٦ يذكر المؤلف أنه يكتب هذه المذكرات فى سنة ١٩٧٢ ، ويقول فى كلمته التى يصدر بها سيرته : كتبها منذ عشر سنوات ونشرت ترجمتها بالإنجليزية والفرنسية والأسبانية قبل أن تعرف طريقها إلى القراء فى شكلها الأصلى العربى ص ٥)

إنه يلخص ما كتبه عن سيرته بأنه (الألب الذى لا يجتر ولا يراوغ ص ٥) تحدث السيرة الذاتية عن هجرة أسرته - أبوين وطفلين - من الريف إلى طنجة بعد أن لم تترك لهم المجاعة خيارا ، فى طنجة نبش المزابل وأكل الجيف وصار ضحية أب ساذغ - يلوى عنق طفله الأصغر فيقتله .. أب هارب من الجندي الأسبانية فيقبض عليه ويسجن ويستلذ البطالة فتطعمه الأم التى

(٢٥)

الضغينة المبررة تجاه
أبيه الساذي لا تطفى
إحساسه بالجمال ..
إحساسه الفطري المبكر
.. يتمثل ذلك في حكايته
الرقيقة الشفيفة عن ليلى
غرام في بستان مزهر
وصوت جميل لشابيل :
يا ليل طل أو لا تطل لا
بدلى أن أسهرك

لو بات عندى قمرى
مابت أزعى قمرى (٨١)

إن أباه يصبر على أن
يحول مسرائه المتواضعة
بحاجاته البيولوجية إلى
لون من ألوان عذاباته
ومحاولات قتله .. أبوه
يرغمه على الأكل .. كل
الطعام .. حتى يكاد يتنجس
وينقل إلى المستشفى .

هذا الانسحاق العدمي في
وجوده مع أبيه ، هذا الجو
الكافكاوي المرعب هذا
الراكولا الذى يشيع
الخوف المميت في حضوره
وغيابه لولده الوحيد الذى
ينتمى إليه باللحم والدمع ،
لا يخلو من مبرة .. إنه
يجعلنا مدينين له بهذا
الإبداع الأبسى في وصف
صاحب السيرة لبية :

إناء حاضرة حتى في
غيابه .. إرابتة هي اختيارنا
.. أبى أقرب منا إلى الإله ..
وأقرب إلى الأنبياء
والقديسين (٨٣) ... سحنه
شرسية ، تجعدت أساريه
حين رانى ، الغائبون

حاضرون أيضا في حضوره
.. يلعبنا حاضرين وغائبين
.. يستحضرنا وقتما يشاء
هو .. إنه كالإله .. من أعطاه
هذه القوة (٨٥) *

يجرب الندم في أحواش
القبائر .. الأحياء في رعاية
الموتى .. الباقيون في ضيافة
الراجلين .. المعتمون
يائنسون بالمعدمين .. التراب
يعود إلى التراب .. الفقراء
يرجعون رؤوسهم على
صخور الذين لا يملكون غير
أفئانهم . يلتقط ما يسد
رمقه من كسرات الخبز
الطافي فوق الماء القذر
مختلطا بفضلات الإنسان
والسفائن .. يعمل حملا ..
ينام في الحظائر ، اسباني
يلتقطه في سيارته ويتمتع
به

بداية الوعي الذى يتجاوز
ذاته وكيونته المحدودة
وظروفه المحبطة حين يسمع
لأول مرة عن اليوم المشتم
٣٠ مارس ١٩١٢ : فرض
الحماية على المغرب في عهد
مولاي عبد الحفيظ .. مرور
٤٠ سنة على بدء الحماية ..
التورط في المقامرة ..
التعرف على المظاهرات
العنيفة غير المنظمة وعلى
الاستجابات وردود الفعل
الفطرية .. التصادم مع
الشرطة .. التورط فيها دون
قصد .. سقوط أقرانه من
الجانبيين .. ثوافذ جديدة
وإن تكن ضيقة ينفذ عليها
الوعي الشخصى البحث

الذى كان محدودا ..
الشخصانية والأذنية تفتح
طريقا للعمومية
واللامحدودية .

التعرف على مزيد من
الحمالين المطحونين
والبغايا المسحوقات
ومشاركتهم كوخهم
وحياتهم وهبوطهم الوضع
الذى ساهم الجميع في خلقه
وإنمائه وبقائه .. الاشتراك
مع بعض الحمالين في
التهرب من البحر

القضية الآن ليست
قضية وحده

إنه يؤس العالم ياسيدة
العالم ، إن الذين يملكون هم
أيضا لا يحتشمون .. إنهم
يشتروننا بأبخس الأثمان
(١٠٣) إنها صرخة المفرد في
مواجهة الجمع .. إنها
صرخة الذى يصف نهاره :

“ قضيت النهار كله
تبتلعنى وتفتقؤنى البروب ”
(١٠٣) لعلها تبلغ أذان الذين
يملكون ثرف الراحبة
والاستقرار .. الذين يملكون
نهارهم ويصنعون سربهم
ويمشون بها بارانتهم
ويحكمونها بقوتهم .

إنه لم يزل في طنجة ..
الشرطة تهاجم كوخا يبيت
فيه مع بعض الذين سقطوا
من غربال الحياة .. بدء
ومضة وعي وطني وقومى
ويبنى تطرق سمعه يقولها
أحد رفاق سجنه

كل هذا يحدث بسبب
الخمر والنساء في بلد مسلم

يحكمه النصارى .. لسنا مسلمين ولسنا نصارى (١٧٤)

وما كتبه رفيق سجين آخر على جدران السجن وسؤاله ان يقرأه رفيقه له إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد للليل ان ينجلى ولا بد للقييد ان ينكسر (١٧١)

يقول كاتب السيرة عن رفيقه

طلبت منه ان يعيد على البيتين للشاعر التونسي عدة مرات حتى حفظتهما (١٨٠) ويغبطه على ما هو عليه من نعمة :

إنك مسحوظ / لماذا ؟ / لأنك تعرف كيف تقرأ وتكتب / أنت أيضا يمكن أن تتعلم إذا شئت

كتب له رفيق السجن الحروف الثلاثة : ابعت واقرأ الاول والثاني وسأله عن الثالث فقال له (دون

سابق معرفة) الثاء .. سأله بدهشة كيف عرف ؟ يجيب لأنني سمعت الناس دائما

يقولون ألف باء ثاء ، قال رفيقه : ذات يوم سأعلّمك القراءة .. عندي استعداد

لكي تتعلم (١٨١) باب جديد لدنيا جديدة يوشك أن ينفث .. أو وجه مليح لدنيا بميمة يعيشها يزداد احساسه بحاجة الملحة إلى

ان يطرق هذا الباب ويلجه .. يتكاتف هذا الاحساس ويتمثل واقعا حين يوقع بابهامه على محضر الشرطة - في إحدى مرات القبض عليه : وحين يخاف ان يطلب منهم ان يأتوا له بمن يقرأها قبل ان يوقعها

قد يعيدوننى إلى السجن إذا أنا طلبت منهم ذلك (١٨٦)

يشارك في البيع من سلخ القوارب لركاب السفن قبل وصولها لبيضاء (بمبوطيا) .. مساومات ومشاجرات .. ومضيقوعى جنيدة تضيق بعدا أو ابعاد الذاتية يقول لزميله مفسرا مشاحنات ركاب السفن معه :

قلت لك لم اتكلم عن السياسة مع النصارى أو مع اليهود هل تريدنى أن أقول للفرنسيين والسينغاليين الا يذهبوا إلى الجزائر وليهود الا يهاجروا إلى فلسطين (١٩٥)

ومضة خالصة او رابعة : شراء المجلات المصرية المصورة للتفرج على صور المعتلات ، لا يعرف القراءة .. يدفع اثمان فطور وغداء من يقرأها له فى المقهى (أفضل رواد المقهى يكتب اسمه بصعوبة) ولذلك يتسبد عليهم بأن يقوم فيهم خطيبا سياسيا يستشهد بالقرآن والحديث ويقول غالبا ما لا يفهم .. وحين يطلب منه

أحدهم شرحا أكثر وضوحا لإحدى الأفكار يجد الفرصة ليتعالى عليهم نحن الأميين الجهلاء .. لحظة زوم مكبرة على هذا الموقف تعطيك غالبا نفس العلاقة بين الحكام والمحكومين فى معظم بقاع العالم الثالث الذى ينتمى صاحب السيرة إلى إحدى بقاعه .. إن شرح سياسى المقهى نصف الأمى يزداد غموضا

كان دائما على صواب فى نظري (كلهم هذا الرجل) ، لم يكن بعض الرواد يفرقون دائما بين قوله وقول الله (معظم العالم الثالث يفعل ذلك أيضا) (٢٠٤)

ومضة أخرى يبعثها قول زميل تركى : لقد اعتبرونى نصرانى ، لم يصدقوا اننى مسلم : قالالى : كيف تكون مسلما وانت لا تتكلم

العربية - تعقبا لرفض بعض مغربية أن ينام معها (٢١٠) ربما - لذلك - نفاجأ -

ولاول مرة - بتعبيره عن الجنس تعبيرا مجازيا - مسرفة فى طبيعتها وفوتوغرافيتها :

ركبت على ظهرها لأسافر حاولت أن تسقطنى من فوق سمنها ، تمسكت جيدا بشعرها حتى لا اسقط فى الفراغ .. كانت ناقة تطير فوق صحراء .. السقوط من فوقها هو ضياعى فى صحراء مجهولة (٢١٢)

يوشك الظلام أن تنلشع
حليكنه .. ومضغة كانها
الصعق الكهربى .. الخطوة
الأولى فى طريق الفتح
" فى الصباح بعد
صعودى من الميناء .. ذهبت
إلى مكتبه واشترت كتابا
لتعلم مبادئ القراءة
والكتابة بالعربية " (٢١٢)
ياخذ خطاب توصية من
خطيب الملقى وسياسيها
نصف الأمل إلى مدير
مدرسة بالعرائس ليتولى
تعليمه .. قبل أن يسافر
يصحبه إلى المقابر لقراءة
القرآن على قبور بعض
معارف صاحبه .. يذكر قبر
أخيه الذى قتله أبوه ..
يشترى زهورا وريصانا ،
فوق الرهوة التى حدى أن
تكون قبر أخيه أخذ صاحبه
يقرا أثناء قراءته كنت أنثر
الزهور والريحان على
بعض القبور وعلى الأرض
غير المقبرة بعد .. كان
مدفونا هناك .. ربما تحت
قدمى أو تحت قدمى عبد
المالك (صاحبه) أو فى مكان
ما .. فجأة فكرت : لكن لماذا
هذه القراءة على قبر أخى
المجهول ؟ إنه لم يذنب .. لم
يعش سوى مرضه ثم قتله
أبى .. تذكرت قول الشيخ
الذى يقته : " أخوك الآن مع
الملائكة "

أخى صار ملاكا .. وإنا ؟
ساكنون شيطاناً ، هذا لا ريب
فيه .. الصغار إذا ماتوا

يصيرون ملائكة والكبار
شياطين
لقد فانتنى أن أكون ملاكا "

(٢١٥)
هل تفتح له مغامرات
والبناء والتآء ابواب برزخ ما
بين الملائكة والشياطين .. هل
كان شيطاناً حقا أم روحا
ملائكية تلبستها شياطين
القهر والفقر والضياع
والمسغبة .. هل يعبر فيصير
ملاكا .. إنه لا يريد أن يظل
شياطاناً ، ولكنه لا يحلم أن
يكون ملاكا ، ولا يريد أن
يصير كذلك .. إنه يريد أن
يعى لعبة الزمن ، وأن يبين
هذه اللعبة ليحصى أرضها
خرابا ، وليرقص على حبال
المخاطرة التى تخرج الحى
من الميت .. تخرجه من
بطون الجائعين ومن طلب
المعيشين على الخبز
الحافى

فى كلمته لتقديم هذه
السيرة الذاتية ندرك جيدا
أنه واحد من هؤلاء
الجائعين ، واحد من هؤلاء
المعيشين على الخبز
الحافى ، ويترك أنه لا يكتب
سيرته الذاتية فقط ولكنه
يكتب السيرة الذاتية
مجتمعة لكل هؤلاء الذين
ينتمى إليهم فى الحقيقة
هؤلاء الذين تتمثل فيهم
معجزة الرب فى كل موقع
وهى أنهم يعيشون
مطحونين تحت أرجل
الجميع .. يعيشون حتى

بدون الخبز الحافى ، ولكنه
كواحد من هؤلاء يدرك أنه
قدر أن يلعب لعبة الزمن أو
يلعب به لعبة الزمن ويدرك :
" أن لعبة الزمن أقوى منا
.. لعبة مفيدة هى ، لا يمكن
أن نواجهها إلا بأن نعيش
الموت السابق لموتنا .. لا
ماقتنا .. أن نراقص على
حبال المخاطرة نشدانا
للحياة "

" اقول : يخرج الحى من
الميت .
يخرج الحى من النتن ومن
المحتل .

يخرجه من المتخم والمنهار
يخرجه من بطون الجائعين
ومن صلب المعيشين على
الخبز الحافى " (٦)

الخبز الحافى سيرة ذاتية
تقتنع بمدققها .. كتاب لا
أحسب أنه كتب مثله ..
صادقا وعاريا ومكشوفاً ..
من قبل .. ورغم كل عريه
وخشونته ومباشرته وكونه
مكشوفاً لدرجة يحسده
عليها صاحب "عودة الشيخ
إلى صباه" فأياك لا يمكن أن
تعتبره كتابا جنسيا أو
إباحيا أو مستهدفا للإثارة
.. كتاب أحسبني صادقا إذا
قلت إنه لم يجزئ أحد أن
يكتب مثله قبل محمد شكرى
، ولا أظن أن غيره أو كثيرين
غيره يمكن أن يفعلوا ذلك
ويكتبوا مثلهما كتب

صفحات من كتاب الأحنان العودة إلى السرب

والزمن العتيق.. المشبع بروح الكفاح الدائم للمصريين وقد تكون مصحوبة بالكلمات المصاغة في خلفيات الأعمال.. المستقاة من القرآن الكريم.. أو بعض شعراء مصر الكبار.

وفي عام ١٩٧٩ ظهرت في الأفق ملامح المرحلة التي أصابت الروح بإنكسار مزير أنهت معه مرحلة روما وعدت إلى مصر.. لتضبط الظروف العامة على وعي بشدة فيتحول الإنسان لدى إلى حبيس في عالم مؤطر، داخل قضبانته. وأطره الذهبية والفضية أحياناً.. لكنها أطر وقضبان الافتتاح ومرحلة البائسة على حل المستويات وتأتي مرحلة الانكسار -

القاص - وأرجل إلى الخليج عام ١٩٧٩ حتى ١٩٩٥.. وخسائر هذه المرحلة فبرضت على نفسى النفى الفرادى - تقريباً - وانفصلت عن واقعي المحيط واسترجعت كل رحلة الحياة منذ الوعي الباكر حتى كامب ليفيد. وتحولت الشخصيات إلى كائنات صماء لا تسمع ولا ترى، ولا تتكلم.. تكاد تكون بناءً صورياً مرصوفاً.. وكأنها قصصات روائية متبقة على سطح لوح من الورق.. دلالاتها تعكس عنوان مقالي "صفحات من كتاب

الأحنان.. لم أجد أقرب إلى الروح - في هذه الفترة - من اللون الأسود ورجاته ليخاطب الآخر، وينقل له تجربتي الحياتية وروايات الغيبة. حتى عدت عام ١٩٩٥.. إلى سربى الذي لم أعادته - ككل المصريين - إلا اضطرراً.. إلى الوطن الأم.. إلى مصر!

د. مصطفى مهدي

شفيفة تقترب من رصد عالم الإنسان الداخلي.. وليس ظاهرة الخارجى فقط. وكانت الجذاريات الكبرى هي وسيلتي لإبلاغ رسائلي في تلك الأيام..

وقد صاحب ذلك استخلاصى لجموعة من الرموز والعلاقات المصاحبة للإنسان مثل الأخشاب المحترقة، وقطع الحديد الصدئة الشهيرة، ولفائف الأقمشة والستر البيضاء والسوداء.. جميعها يغلفها اللون البنى، والأزرق - الذى يمثل دلالة الجحيم عند المصريين القدماء

كان الاقتصاد فى اللون مع وجود زكام من الأشكال الإنسانية وهذه البقايا معادلاً لهم العام والصورة القاهرة للمجتمع.

ولم يفغ عن الوعي.. ابتداءً من الرموز الخاصة والتقنية المثيرة للدهشة والتي تساعد على إيصال المضمون.. ومع الوقت وخاصة في أعمال بينالي الاسكندرية التاسع عام ١٩٧٩ - تبلورت الأشكال وتحولت إلى إنسان واحد فقط فى فراغ اللوحة، محاطاً بإطار ذهبي.. مع زوايا مميزة فى بنائه الشكلي تتميز بالعدائنة والجدية. تبلورت بصورة أكبر فيما بعد.

وواصلت على جنانة الدولة للإبداع الفنى عام ١٩٧٤.. وسافرت إلى روما وهناك لم يعد للشعائيات دور يذكر - أمام روايتي روفائيل وليوناردو وميكل أنجلو.. وسرعان ما تولد لدى تحد جديد.. استدعيت خلاله رؤى الشرق العظيمة لدى الفراعنة والأقباط، وفناني العصر الإسلامى الزاهر.. ففرقت الأشكال وتحولت إلى دعوات للسلاسل.. فى قالب فنى أقرب إلى الأيقونة.. محملاً بإحساس القدم

الاسماعيلية أرض مصرية.. ارتوت عبر تاريخ العالم بدماء المصريين.. حروب الدفاع عن أرض مصر من الشرق ضد الغزاة.. قديماً وجديداً.. دماء وعظام المصريين التى جفرت الفتاة.. حروب القرن العشرين التى عانىتها مع الشعب المصرى.. وكنت أحد هؤلاء المصريين منذ ١٩٤٦.. لتأتى أيام ١٩٥٦، ١٩٦٧، ١٩٧٣ محطات تصاغ فى كلمات وأرقام قليلة، ولكنها تمثل لنا نحن أهل الاسماعيلية، صفحات شبه كاملة للحياة والموت معاً.

تمثل أهلها حروب الاستنزاف - وأنا معهم - ولم أكن أملك سوى فنى سلاحاً للمقاومة.. وكاد التاريخ يسجل أن كمال حجاب، مصطفى مهدي هما اللذان وظفا فهما من أجل الصمود والتصدى فى زمن تحول فيه من المصريين إلى مناعة حربية ساخرة وموجعة.. تأخذ شكل البكاء على سطح اللوحات أحياناً، أو الاحتفال بأشقى ثرائية تخاطب جيب السائح الغربى أو الطبقة التى تشكل - دائماً - فى ظل كوارث الحروب والشعوب!

وخلال هذه المرحلة التى امتدت من ١٩٦٧ حتى ١٩٧٤م.. كان الإنسان - وما زال - هو محور عمالي.. وكانت الدلالات الرمزية القريبة من الواقعية التى يمكن أن أطلق عليها مجازاً "واقعية ما بين الكلاسيكية وعصر الفضاء.. تخاطب الروح المصرى، والإرادة المصرية، والوعي المصرى.. من أجل التمسك بالصمود أمام الهجمة الشرسة للإستعمار فى ذلك الوقت!

مستدعياً فى ذلك تقنيات لونية

على هامش مؤتمر بكين



خليل عبد الكريم

الشيخ خليل الهراس.
ص ١٠٦

١- وقال مقائل "الرجال قوامون على النساء" نزلت في سعد بن الربيع وكان من النقباء وامراته حبيبه بن زيد وهما من الانصار وذلك انها تشرت عليه فطعمها بنت

الواحدى النيسابوى في اسباب النزول ص ١٠٠ طبعة ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م مؤسسة الحلبي بمصر.

كل اولئك من اكابر (الحقبة الذهبية)، ولكن قد يعترض فلحاس (في المعجم الوسيط الفلحاس السمع وفي اللهجة العامية المصرية: الفلحوس أ.هـ) بان تلك حوادث فرجية فترد عليه بالخبر التالي لاثبات ان ضرب الزوجات كان

الوثيقة في مواجهة ضرب النساء واسرهن في البيوت

الذين يتعبدون (النصوص) التي تخلقت داخل مجتمع ذكوري بطريركى وجاءت متسقة مع موجباته ومتوافقة مع أنساقه (ج. نسق) ومستجيبة لضروراته ومتناخمة مع أعرافه ومتماثلة مع تقاليده ومنسجمة مع عاداته، يفزعهم أشد الفزع أن تنص الوثيقة على حتمية مساواة المرأة مع الرجل وإلغاء أى تمايز بينهما لأن عقدة الذكورة متغلقة فى نفوسهم ومتخللة شعورهم ومركوزة فى لا شعورهم ولا يتصورون المرأة إلا حبسية البيت خاضعة لهيمنة الرجل أو البعل وهو اسم أحد الآلهة القديمة استعير وصفاً للزوج مستسلمة مطيعة فإذا احتجت كان جزاؤها الضرب مثلما كان يحدث فى تلك الفترة الحلم "تجربة يثرب"

بينه وبينها، وقال فى ذلك شعرا.

الجاحظ فى (المحاسن والأضداد) ص ١٣٩ تحقيق فوزى عطوى طبعة ١٩٦٩ م - الشركة اللبنانية/ بيروت.

ج- وكان سعد بن أبى وقاص رضى الله عنه قد تزوج من امرأة المثني بن حارثة الشيباني فلما رأت القتل قد استبحر بالمسلمين صاحت "وامتناه فضربها سعد.

أبو عبيد القاسم بن سلام فى كتاب الأموال تحقيق

كان اصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم يؤيدون نساءهم ويضربونهن:

١- الزبير بن العوام حوارى رسول الله وابن عمته، ولب على امراته اسماء بنت أبى بكر وهى من افضل نساء زمانها فضربها فى شئ عتب عليها فيه ضربا مبرحا حتى كسرت يدها.

ب- كعب بن مالك الأنصاري عتب على امراته وكانت من المهاجرات فضربها حتى حال بذوها

مسلكاً اجتماعياً مألوفاً:
أخرج البراز من عائشة
مرفوعاً إليه في ليلة واحدة
طاف على بيوت النبي صلى
الله عليه وسلم نساء
يشكين ما لقين من أزواجهن
من ضرب فنهى عن ضربهن
فقال الرجال: إنهن ثغور
(تصدين) علينا فقال:
إضربوهن ولا يضربهن إلا
ضراكم.

ويرواه القاسم بن محمد
وسلا وأورده السيوطي في
(الجامع الصغير) أو (جمع
الجوامع) الجزء الأول
ص ١٠٤٣ طبعة مجمع
البحوث الإسلامية بمصر
وفي رواية أخرى أن عدد
النساء الشاكيات كان
سبعين امرأة، وهن اللاتي
واقطن الجراة على
الشكاية، أما اللاتي لم
يجزئن عليها فلا شك أنهن
كن بالمئات.

إن اغتصاب الزوجة من
قبل زوجها أمر محسوم
وانتقاده من قبل الوثيقة
يدخل في باب المحرمات:
لما تزوج القرشيون من
انصهاريات أرادوا أن
يتخذوا منهن مقبلات
ومسبرات ومستلقيات،
فاستنكرت الانصاريات ذلك
لأنهن لم يكن يعرفنه ولا
عهد لهن به فاشتكين
ولكنهن خسرن المعركة
بمقتضى نص.

خبره أبو داود في
(السنن) مطولاً برواية
مجاهد عن عبد الله بن
عباس، والنيسابوري في
(أسباب النزول) برواية

الكلبي عن ابن عباس،
والحاكم في (المستدرک) وقال
عنه صحيح الإسناد على
شروط مسلم.

ودعوة الوثيقة إلى
ضرورة مشاركة النساء
للرجال في السلطة
السياسية والهيئات
البرلمانية والمحلية، لهم
عزهم إذا اثار الذعر في
نفوسهم، لأن المرأة في عين
يقينهم بمنزلة العبد
والأسير بالنسبة لزوجها.

«فإن الزوج سيدنا في
كتاب الله وهي عانية
(أسيرة) بسنة رسول الله
صلى الله عليه وسلم وعلى
العاني (= الأسير) والعبد
الخدمة».

شيخ الإسلام ابن تيمية
في (الفتاوى) ص ٢٠٧ من
الجزء الأول من المجلد
الثاني - الطبعة الأولى
١٩٨٨م - دار الفد العربي
بمصر. إن الارتفاع بالمرأة
من مرتبة الأسير والعبد إلى
الإسهام في السلطة
السياسية والمؤسسات
الشعبية وصنع القرار في
نظرهم مرطقة، والذي
يستغرب هجومهم مثل
د/سعد الدين إبراهيم ومن
على شاكلته لم يطعم على
ثقافتهم، وطالما نادينا
هؤلاء الزملاء بضروة
الاتفات إلى تلك الثقافة
حتى يوفروا على انفسهم
وعلى القراء المقالات الطويلة
التي يطلعون بها علينا.

أما الإصلاح من جانب
الوثيقة على حتمية توفير
الاحتفاء الاقتصادي الذاتي

للمرأة فإنها تصل بمن
مطرحها إلى درجة من (قالوا)
كلمة الكفر) لأن الزوجة في
مقابل خدمة الزوج ودوابه
ومماليكه (نعم مماليكه)
وتمتيعه بنفسها في أي
وقت يشاء، عليه أن يسكنها
في أي دار وفي البلد الذي
يختار، دون أننى أعترض
منها وعليه طعامها
وكسوتها (عينا) لا نقداً أي
ليس من حقها أن تأخذ منه
نقوداً لتشتري بها ملابسها
ولكن زوجها هو الذي
يحضرها لها كما يرغب، بل
إن القاضي ليس من حقه أن
يحكم لها بنقود بل كل ما
يستطيعه هو أن يأمر الزوج
بأن يتفق على زوجته
بالمعروف. هذا ما يراه أحد
كبار منظري السلفية شيخ
الإسلام ابن تيمية (المرجع
السابق ص ٢٠٨). إذن ما
هي لزومية الاكتفاء
الاقتصادي الذاتي للمرأة
مادام (البعل) هو الذي يتفق
لقاء المتعة وخدمة البيت
والدواب والمماليك؟

وبعد
ففي رأينا أن الذين
يؤيدون وثيقة مؤتمر بكين
والذين يهاجمونها (ولا
أقول ينتقدونها) يتكلمون
لغتين مختلفتين، ويسبون
في طريقين متوازيين، وإن
يلتقيا أبداً إلا إذا اقتنع
أهاجمون أن عجلة الزمان
دارت أربعة عشر دورة تغير
فيها كل شيء، إنما من المؤكد
أن طلوع الشمس من
مغربها أقرب احتمالاً من
اقتناعهم بذلك.

في ذكرى الخامسة لهـ بـ عوض فيلسوفا بالأوبرا

جرجس شكري

أخـتـلـى به وقلت له: أنا طالب في السنة الأولى بقسم اللغة الإنجليزية فماذا أقرأ؟ فأتجه إلى مكتبته وجاء لي بمسرحية أجاممنون، لإسخيلوس وقال لي: ستقول لي ماذا فهمت الأسبوع القادم. فذهبت لقراءة الكتاب ولم أفهم شيئاً منه، وحين قلت له هذا، قال لي: روح اشتغل سمكري وكان يقصد إستنهاض عزيمتي وحين فهمت المسرحية في وقت لاحق قال لي: من الأسهل أن يتعلم الإنسان حرفة ولكن من الصعب أن يحترف الأدب! وأشار إلى الحرارة التي شعر بها لويس عوض لخروجه من الجامعة وأيضاً كيف أفاد الحياة الثقافية من خلال نقده التطبيقي وكيف كان يقطع من وقته لكي يكتب عن الشباب - في ذلك الوقت - أمثال حجازي وصلاح عبد الصبور وغيرهما فكان بمفرده

اتجاهات الشعر في العالم.

وأوضح المفهوم الخاص لوحدة الثقافة الذي اعتلده لويس عوض فهو أول من قدم الموسيقى الكلاسيكية، وسمعتاً من خلاله موسيقى شهرزاد لكورسكوف وطلب منا أن نكتب عنها وأختار لنا هذه المقطوعة بالتحديد لأنها تجمع بين ثقافة الشرق والغرب معاً وأيضاً تعلمنا من خلاله الربط بين الموسيقى والأدب.

كما أنه أول من قدم لنا الفكر المصري سلامة موسى واعتبره أول من فتح آفاقنا للتفكير الحر كما علمنا رؤية مسرحيات شكسبير ونقدها.

وتحدث د. سمير سرحان عن تعلمه على يدى لويس في الحياة لا الجامعة فقط فحين التحقت بقسم اللغة الإنجليزية كان هو قد ترك الجامعة وكان يعقد ندوته الأسبوعية يوم الأحد في بيته فذهبت إليه وفي نهاية الندوة طلبت أن

سنة معا وطرحتها ستة نقاد ومفكرين حول لويس عوض في ذكرى الخامسة، وذلك في الندوة التي بدأت بهادار الأوبرا موسماً الثقافي الجديد، وتحدث فيها د. أسامة الباز، ود. سمير سرحان، ود. عبد المنعم تليمة، ود. مراد وهبة، ود. مرسى سعد الدين ونسيم مجلى، وشار كهد. رئيس عوض في الحديث عن أخيه: وأدارها المخرج محمد سالم.

العلم

تحدث د. مرسى سعد الدين عن لويس عوض المعلم مشيراً إلى أول محاضرة جلس فيها إليه، بعد عوبته من إنجلترا وكيف كان متحمساً لتعليمهم لأنه ضد الديكتاتورية وكيف قدم النقد الشعري وتعرفنا من خلاله على شعراء أسبانيا وإنجلترا حيث نقل لنا صورة كاملة عن

يشكل حركة ثقافية زاهرة ساهم في صنع مجد الستينيات، ويرجع إليه الفضل في ظهور العديد من رموز تلك الحقبة فهو الذي علمنا بما كرسه في نقده التطبيقي الاستفادة من مناهج الثقافة الغربية إذ خرج بالنقد إلى الشارع المصري بعد ما حطم الحواجز بين الثقافة والمجتمع.

الديمقراطي

وتمحور ما قاله تنسيم مجلى عن "لويس عوض" في سؤاله: لماذا أحببت لويس عوض وأرجع بداية هذه العلاقة إلى ثورة يوليو عندما بدأت معركته حول الأدب في سبيل الحياة وذكره لحكاية أول ثائر مصري وقف في وجه الفرعون وطالبه بالإلتزام بالقوانين، وثبعه بعد ذلك في الحديث عن الأدب والحرية عبد الحميد يونس وإسماعيل مظهر وطه حسين. الأمر الذي وضع الثورة ولويس عوض في وجهين متقابلين إذ كان أول من طالب الثوار بخلق الكاكي وتأليف حزب من الشعب أو العودة إلى الجيش. أما د. أسامة الباز فقد

عرف لويس عوض قارئاً ومعجباً بدقته المتناهية في إختياره للبناء اللغوي وأيضاً إختياره للموضوعات المتصلة بحياة الناس وثمة ملامح وصفات كانت تميز شخصية لويس عوض في نظره. أسامة الباز ومنها المصرية العميقة النابعة من ضيعته العميقة وإطلاعه على الثقافة المصرية القديمة فكان دائم الزهو بمصريته لكون الإسراف في الحديث عن ذاته، فحين يتحدث عن أي كاتب يقول: إنه مصري أولاً. ورغم إرتباطه بالثقافات الغربية لم يكن متعصباً على عكس ما اتهمه البعض. كان يرى في كل هذا جزءاً من تكوينه، ولم يقلل من شأن الحضارة الإسلامية التي كان يعتبرها جزءاً من هويته، فالفكر مسألة إنسانية. ولعل شجاعة لويس عوض قد عادت عليه بالعواقب فهو لم يدهن أحداً ولا يخجل من المواجهة ويعتقد أن الأمانة العلمية تتطلب منه هذا. فلم يكن شخصياً أو ذاتياً في نقده للأعمال الإبداعية لدرجة أنه كان يعيب على يوسف إدريس في بعض

المواقف ويطالبه أن يكون موضوعياً.

النائد

وتحدث د. عبد المنعم تليمة عن لويس عوض النائد واصفاً إياه أنه آخر فحول الفكر المصري الحديث وفي ذاكره الخامسة أقول: أنه كان أمة وحده.

قدر لي أن أقضى يوماً كاملاً معه في بيته الريفي عام ١٩٨٨ فسألني كيف ترى المشهد النقدي الآن فقلت: أنه ينتقل من فلسفة الفن إلى علم الفن.. فانا أرى المشهد كما يلي: العلم يعمل على نفس مواد الفن فالفن، يشكل الكتلة والفراغ والتتابع الزمني وهي مواد العلم.. فالمشهد النقدي كما أراه تأسيس علمي للفن. فهيجل حين أغلق التاريخ وضعكم جميعاً أيها الأفلاطونيون في مازق الآن إنتقل الإبداع البشري إلى البرجماتية وإذا كان التاريخ إنتهى كما رأى هيجل بالدولة البروسية، فالعالم الآن يشهد حركة علمية تتجاوز الثلاثة آلاف سنة الماضية إلى ما أسميه أنا بعلم الفن. فقال: وماذا عنى أنا.



ومندور؟
قلت: انتم صدرتم عن
آخر نسق في فلسفة الفن.
ويضيف د. تليمه إذا
كان أمين الخولي قد حمل
لواء البيئة في نقده للفن
وطه حسين لواء العصر
ومندور لواء المجتمع
والعقاد لواء الشخصية
فقد حمل لويس عوض
لواء الفكر ليفتش عن
المحتوى الفكرى في كل
المذاهب.

فمن أعماله المرموقة
قراءة غفران المعرى
ومعركته مع محمود شاكر
فقد قرأ لويس عوض
الرسالة على أنها
أيديولوجية تطرقت إلى
ما يدور في العالم
الإسلامي في ذلك الوقت
الأمر الذي جعل د. تليمه
يقدر أن لويس عوض لم
يكن ناقداً من عامة النقاد
بل كان يحمل رسالة.

الفكر

وتحدث د. مراد وهبه
عن لويس عوض مفكراً
وفيلسوفاً وقال: ثمة
مفارقة تبدو متناقضة في
الجديد عن لويس عوض
فيلسوفاً فهو لم يتخرج
من قسم الفلسفة ولم
يؤلف كتاباً عنها ومع ذلك
أقول هذا ويمكن رفع هذا
التناقض إذا حديثاً معنى
فيلسوف، وهو الذي يتسم

بفكره محورية تدور
حولها أفكار أخرى تكون
فيما بينها علاقات
منطقية، في هذا الإطار
يتكون ما يسمى بالفكر
الموحد للفيلسوف.
وعلياً أن نبسح عن
الفكرة المحورية عند
لويس عوض.. والقارئ له
يكشف أنها الحضارة
الإنسانية والثقافات
المتداخلة وأنه ليس من
حق ثقافة الزعم بأنها
مالكة للحقيقة، وهنا
يمكننا التساؤل عن
مضمون هذا عند لويس
عوض، فنكتشف أن
مضمون الحضارة
الإنسانية هو المضمون
العلماني الذي ينتزع
المقدس من الظاهرة
الإنسانية، فليس من حق
أي ظاهرة إنسانية أن
ترغم أنها مقدسة.. في
هذا الإطار كان لويس

عوض ضد السلطة سواء
كانت دينية أو نبوية
، وكان يرغب في الإقتراب
منها ليصطدم بها كما
حدث مع بداية ثورة
بوليو، وأيضاً حين
أسست أنا جمعية سلامة
موسى وكنا نجتمع في
الشبان المسيحيين دعوته
للاجتماع معنا وفي بداية
الندوة قال لي: المح نقرأ
من مباحث أمن الدولة
بيننا على العموم هذا
مفيد لهم شجعهم على
الحضور
وفي منتصف
السبعينيات حين ناقشت
معه مسألة التطرف
الديني قال لي: إنه من
صناعة السلطة وإذا
أرادت أن تقضى عليهم
سيحدث هذا على الفور
وقشلت في إقناعه أن
التركيبة الذهنية هي
الأساس في التطرف.

مالم يكتبه لويس عوض

على مدى عشر سنوات ،
وفي سياقات مختلفة ،
وحوارات حول كل جديد
في الأدب والسياسة ،
استطاع شفيق شلبي أن
يجمع مادة وثائقية هائلة
عن ومع د. لويس عوض ،
تصل في مجملها إلى
حوالي عشر ساعات
مصورة ، قام بتجهيز ٤٠
دقيقة من هذه المادة وهي
وثيقة فيلمية صالحة
للمشاهدة تتبع طريقة

Documentary T.V

، وقد طلب مسئولو
المسرح الصغير بالأوبرا
أن تبدأ أمسية الاحتفال
بالذكرى الخامسة للويس
عوض
بهذا
الفيلم والحوار في ذلك ،

وقد ذهب شفيق بالآلة
وفيلمه ، وفوجيء بإهمال
من إدارة المسرح الصغير
فلم يقوموا بالاعتذار ولا
التلميح للأمر ، بينما
عرضوا جزءاً من لقاء
فاروق شوشبة مع لويس
عوض في إحدى حلقات
البرنامج التليفزيوني
(أمسية ثقافية).

ومع دهشة شفيق
شلبي واستياء المجموعة
القليلة من المثقفين الذين
حضرُوا أمسية المسرح
الصغير - حيث كان -
للأسف- معظم الحضور
من عائلة لويس عوض
بينما تغيب مثقفو
القاهرة عن الاحتفال -
طلبت أدب ونقد أن ترى
هذه المادة الوثائقية
النادرة وأن تقدمها
لقرائها.

يبدأ الفيلم الوثائقي
بلقطة مع لويس عوض
قبل موته بعدة أيام في
حديقة بيته بدهشور ،
ليدور هذا الحوار :
* أوراق العمر إذا
أوجزتها للمشاهد ماذا

تقول؟

- سيرة ذاتية .

* غير مسبقة؟

- لأنها تسم

بالصراحة المقررة

* لماذا تستخدم تعبير

مقررة؟

- لأنه ليس من السهل

لأحد أن يتحدث عن حياته

* لماذا كتبتها على هذا

النحو

- شخصيتي كده

- وعن سؤال لشفيق

شلبي حول ردود فعل

وتعليقات المثقفين حول

"أوراق العمر" قال لويس

عوض: لم استرح لبعض

الاتجاهات في تلقي

"أوراق العمر" مثلاً كتب

أحدهم يتهمني بالكذب

واننى عجزت عن الدخول

في معارك ، والإنسان في

آخر حياته يحتاج كلمة

طيبة.

وفي مكتبه عام

١٩٨٤ يطرح لويس سؤاله

الأساسي في "العنقاء"

وما دفعه لكتابة هذا

العمل - فيقول : التساؤل الفكري الذي يؤرقني دائماً هو كيفية التغيير ، إلى أي مدى يمكن السكوت عن الثعلف في المجتمع ، وإلى أي مدى يجوز رفع السلاح من أجل تغيير اجتماعي ، ما مشروعية استخدام العنف من أجل التغيير ، "شيللي" هو الذي أثار لدى هذا السؤال واعتقد أن هذه هي أزمة الإنسانية ، كيف ينتصر الخير على الشر دون الاحتكام للسلاح علماً بأن الشر دائماً مدمج بالسلاح ؟

هذه هي أزمة "حسن مفتاح" التي يدفع ثمنها في آخر الأمر فينتحر ويحكى لويس عوض أنه كتب هذه الرواية عام ٤٧ بين القاهرة وباريس ، وأعطاهما لطف حسين في نفس العام وتركها عنده حتى سنة ٥١ حيث أخذها عند سفره لأمريكا ، وأن نشرها لم يكن ممكناً في هذا الوقت فقد كان فيها أشياء كثيرة معادية للملكية.

ويعود لويس عوض للحديث عن العنف . قائلاً : من سنن الحياة التغيير ، الموت نفسه

يضع حداً بين حياة بيولوجية وأخرى ، المهم كيف يأتي الجديد بدون إثارة دماء ، ولا أحد يسلم للطرف الآخر بسهولة في المجتمعات المتقدمة ، يقوم الحوار والديمقراطية بالتغيير ، ولكن المجتمعات النامية لم تصل بعد لطريقة تغيير دون إراقة كثير من الدماء ويضيف - عندما كتبت العنف كانت مصر على أبواب ثورة عنيفة من تاريخها دورة شبيهة بسنة ١٩١٩ ، إذ كانت هناك لجنة العمال والطلبة ، عيد ميلاد الملك ، لطيفة الزيات تخطب في الجامعة ، والبلد كلها كانت متوهجة والقوى الأساسية في ذلك الوقت كانت تتمثل في الإخوان والشيوعيين والوفد ، كان لدى كل منها حل ما ، بالنسبة لي كان سؤال البحث عن حل سلمى لصراع الأجيال والأنظمة الاجتماعية ، ولأن الكتابة تتطلب أن تعرف النموذج الذي تتحدث عنه ، في حين أنني لم أكن أعرف أحداً من الإخوان ، فقد جعلت بطل روايتي شيوعياً ، رغم أن العنف ارتبط الإخوان ، بينما

كان الشيوعيون على كثرة كلامهم "ودعاء" هذا ما جعل أنور عبد الملك يحتج على "العنفاء" باعتبارها جريمة في حق الشيوعيين إذ كيف يقوم حسن مفتاح بجريمتها باسم البروليتاريا.

أنا اعتقد أن هذه الثورة كانت من أجل الشعب ، وقتل "سيد قنديل" منطقي ، لكي يتقمص مفتاح جسده ، يناله كزعيم ، وهذا لم يعفه من العقاب ، لأن ملاك الموت جاءه في آخر لحظة ، وهو لم يمت كسفاح بل كبطل ، مما جعل البعض ينظر للرواية على أنها دعوة للشيوعية.

* وعن سؤال حول قلة ونذرة الكتابة الإبداعية لـ لويس عوض رد قائلاً : هذا صحيح ، منذ دخلت الجامعة والجانب العقلي عندي ينمو على حساب الجانب الإبداعي ، وهما متعارضان ، والتوازن بينهما صعب ، في بداية حياتي صممت أن أدرس الأدب ، بينما رفض أبي ذلك ، فقد كان يريد لي أن أدرس الحقوق ، وكان ينصحني قائلاً : "هذه حسين والعقاد يكسبون من بيع قلمهما للأحزاب

السياسية وأنا لا أريد لك ذلك ، وبعد ضياع عامين انقلقت مع أبي أن أدرس الأدب بشرط أن أصبح أستاذاً في الجامعة.

ويضيف: الانفجارات الإبداعية عندى تأتي مرة كل عشر سنوات ، وتأتى عقب أزمة روحية أو تغير ما فى حياتى فقد كتبت "بلوتولاند" فى ٣٩ عندما سافرت للمرة الأولى لأوروبا و"العنقاء" ٤٧ بعد أزمة روحية فى مراجعة معتقداتى السياسية على ضوء إيمانى بحقوق الإنسان والحرية... إلخ. و"الراهب" بعد أن ادخلنى عبد الناصر المعتقل عام ٥٩، حيث سجننت لمدة ١٦ شهراً ، أيضاً عندما خرجت من الجامعة وذهبت لأمريكا كتبت "تاسوعيات" ونشرتها فى المجلة التى كان يشرف عليها ذوفيق صايغ.

الكتابة الإبداعية مكلفة للأعصاب ، ولنمط الحياة ،خذ يوسف إدريس مثلاً ، أما الحياة الرتيبة فلا تستقيم مع الفن وعن سؤال هل اتاحت فرصة العمل فى الصحافة

الفرصة لـلويس عوض للتعبير عما يؤمن به قال: مش بالضبط ، بنوع من المهابة فرضت على من المجتمع.

وفى لقطة تعود لصيف ١٩٨٥ حيث قدم د. تليمة لويس عوض مناقشا لأحد الطلاب لنيل درجة الدكتوراه ، تحدث لويس عوض للقائى بالم ومراة انه لم يدخل جامعة القاهرة منذ أكثر من ثلاثين سنة، وأنه لم يدخل هذا المدرج منذ أخرجه من مكانه الطبعى كاستاذ بجامعة القاهرة، وأنه مشحون بهذه اللحظة وسعيد فى نفس الوقت وعن هذه الحادثة يقول د. تليمة، عندما اقترحت أن يقوم د. لويس عوض بمناقشة إحدى رسائل الدكتوراه بعد غيابه الطويل عن الجامعة فوجدت بخفاوة شديدة من أعضاء مجلس القسم ومجلس الكلية وبموافقة د. محمد الجوهري - عميد آداب القاهرة - حينذاك ، ولكن للأسف لم نستطع أن نغير هذه الجريمة الجسيمة التى تمثلت فى إخراج مجموعة من آباء

الجامعة المصرية فى ظروف غير طبيعية من مكانهم الطبعى ، ذلك لأن معظمهم كان قد توفاه الله ، أو تجاوز سن الستين.

وعن سؤال حول الخريطة السياسية التى يراها لويس عوض (عام ٨٤) قال : لا أنظر لإسرائيل على أنها أكثر من قاعدة لأمريكا ، إسرائيل تستمد قوتها من ذلك ، ولأسف بعض المؤرخين أوحوا للناس بأن اليهود يحكمون أمريكا، وأن قوة إسرائيل لا تجارى ، موضوعيا بعض البلاد العربية تقوم بدور إسرائيل فى خدمة أمريكا ، ولكن دون الحصول على ما تحصل عليه إسرائيل من مال وسلاح وثايب دولى ، بعض الدول العربية التى تضع حصة ذهبها الأسود فى بنوك أمريكا تدعم الاقتصاد الأمريكى بدلاً من إنشاء جيوش وطنية ، أو صنع تكنولوجيا وعلماء حقيقيين ، إنهم موضوعياً يخدمون إسرائيل دون أن يعزفوا - أو يعرفون ذلك.

التأثيرات التبادلية بين القرية والمدينة:

تحليل سوسولوجي لنمط التحضر في مصر في القرن ١٩

السريع الذي تمثله الإسكندرية بينما اهتم الفصل الثاني بقضية التمايز الاجتماعي داخل القرية المصرية من خلال مناقشة لفرضية التجانس التي تمثل حجر الزاوية في الخطابات الحكومية، العلمي، والإستشرافي حول القرية وركز على دراسة التمايز الحيائي بين ١٨١٣-١٨٤٦ كمؤشر على قدم التمايز الاجتماعي في القرية. وانتهى إلى أن القرية المصرية تشهد علاقات استغلالية بين كبار الحائزين من ناحية وصغار وغير الحائزين من ناحية أخرى بما يبقى فرضية التجانس التي ورثها العلم عن الخطابين الحكومي والإستشرافي. أما الفصل الثالث فقد اهتم بدراسة الاستحواذ المديني على وسائل الإنتاج والناتج الفلاحي الريفيين محاولاً عدم الخضوع للوهم القانوني الذي يختزل العلاقة بالأرض إلى مجرد علاقة ملكية وانتهى إلى أن العلاقة بين القرية والمدينة، قياساً بمؤشر الاستحواذ على الناتج الفلاحي وعلى وسائل الإنتاج الريفي، قد انعكست لصالح المدينة في أواسط القرن الماضي بعد ما كانت لصالح القرية في أوأخر القرن ١٨. أما الفصل الرابع والأخير فقد اهتم بعلاقات السلطة بين القرية والمدينة محاولاً عدم حصر مفهوم السلطة في المجتمع السياسي النخبوي أو الطبقي أو التكنيزماتي وموسعاً ما ليسهل إجمالي شبكة العلاقات الاجتماعية.

والناتج الضروري وتوزيع الناتج الفلاحي بين الاستهلاك (الإنتاجي وغير الإنتاجي) والاستثمار والاستهلاك بالإضافة إلى مدى اتساع دائرة التبادل وتعدد حلقاتها. كذلك فقد اعتمدت الدراسة منهجياً على نظرية التمايز وتطورت من خلال إسهامات ماركس وفرويد ونيشه وانتهجت أسلوبين منهجيين متباينين ومتكاملين في آن واحد هما: أسلوب القراءة عند التوسيع وتحليل الخطاب عند فوكو. بالإضافة إلى الأساليب الكمية والإحصائية (وخاصة منحني لورنز ومقياس جيني). ولقد احتوت الدراسة على ٨٨ جدولاً إحصائياً وشكلاً بيانياً، وكذلك على ملحقين أحدهما: كشاف بالتعريفات الإجرائية للمصطلحات التاريخية المستخدمة في الرسالة والأخر: صور لنماذج من الوثائق غير المنشورة التي اعتمدت عليها الدراسة واعتمدت الرسالة بشكل أساسي على الوثائق غير المنشورة.

ولقد اتسمت الدراسة بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة إلى أربعة فصول: اهتم الفصل الأول بدراسة المدينة المصرية لتحديد نمط التحضر السائد حيث تم التركيز على تعريف المدينة وخاصة المدن الإقليمية وانتهى - من خلال دراسة النمو الحضري ١٨٠٠-١٨٤٦، والدراسة التفصيلية لكل من القاهرة والإسكندرية - إلى سيادة نمط التحضر التقليدي في القاهرة (المدينة الأولى) والمدن الإقليمية واستثنائية نمط التحضر

تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحث محمد حاكم جهاوي يوم الإثنين ٩/١١ في قسم الاجتماع بكلية أدب القاهرة، وفي جو اقرب للحوار مع الطالب حول تصوراتهِ عن السلطة المدنية وعلاقة الاستحواذ بين القرية والمدينة في القرن الماضي وتعامله مع الوثائق انتهت المناقشة الممتعة بحصول الطالب على درجة الماجستير بتقدير امتياز وقد أشرف على الرسالة أ.د. مصطفى فهمي الكردي وقام بمناقشتها أ.د. أحمد زايد عضواً، وأ.د. عاطف فؤاد عضواً.

ولقد انطلقت الدراسة من فرضية أساسية تمثل في أن العلاقة التكوينية بين القرية والمدينة خاصة بشكل تفاعل أساسي بينهما، ينشأ عنه صراع اجتماعي على فرصة حياة وسطية وإفتراسية تحدها الشبكة الإجمالية للعلاقات الاجتماعية الناتجة عن تفاعل علاقات الاقتصاد وعلاقات السلطة وعلاقات المعنى. وركزت إشكالية الدراسة بشكل خاص على الاستحواذ المديني الاقتصادي والسياسي على وسائل الإنتاج والناتج الفلاحي الريفيين، ولقد تم تطوير إطار نظري يركز على الدرجات الاجتماعية لإحتمال عملية الاستحواذ المديني وتركزها، وتنوع الاقتصاد القومي، والقهر فوق الاقتصادي والسيطرة المدينية على مجال الإنتاج والتداول وتوزيع الناتج الإجمالي بين الناتج الفلاحي

في تكريم الشعر.. في تكريم الشاعر

عبد النعم رمضان

من كل مفهوم حاول أن يحيط به ، ولا يستطيع الشعراء البيروقراطيون أن يحصروه في قالب واحد مظنة أن قالباً واحداً هو الحدائق ، أو ما بعدها لأننا نظن أن دراسة الشعر ، أن التعرف عليه ، يكون بحسب هويته الذاتية الجوهرية لا بحسب الشكلية العامة ، ولأننا نظن أن القالب لم يعد كافياً للدلالة ولا للتحديد ، ولأننا نظن أنه يجب التوقف عن استاتيكا الربط بين قالب ما والحدائق ، تلك الاستاتيكا التي في شئون أخرى وفي هذا الشأن استطاعت أن تصنع فكرة الحزب أو فكرة الجيتو ، فكرة القطيع ، سنشك كثيراً في التاريخ للشعر حسب تاريخ القوالب فقط ، بالرغم من أنه تاريخ معتبر ، لأننا سنشك في أن دعاة هذا التاريخ يودون الدخول في التاريخ ، في مثله أو

شاعوا التبديل ، شاعوا الضروة بدلاً من الضورة ، شاعوا أن يبرروا أنفسهم ، ببروها كثيراً من قبل ، لأنهم الواقع قاتجوها إلى كل زاوية ، صغاروا أصحاب بروكست ، الذين يكسبون أدم من العروق ، الطالبين من الشعر دائماً أن يمدح الضورة على مقاسهم ، مرة ضد الطبقة طواغيت وطواغيت الإمبريالية ، المطالب نبيل وحق ، لكنه لما أنقلب الحال انقلبوا معه ، لأن الضورة قورتهم مستعارة ، فكانت المرة الثانية ضد كل شيء ، شرط أن يكون الشعر موحداً ، هذا هو عرقهم النافذ ، شرط أن يتوجه إلى الكثر المفردة ، شرط أن يفهمه العامل والفلاح والشرطي كما يفهمه جابر عصفور ، شرط أن يكون ، الكل في واحد ، لأن هذا هو شرط التقدم ، لأنه الإرث الوحيد الباقي ، لأن الشعر عربية عليها بوق اختفى عنه الصوت الأجنس ، وحل محله الصوت المخنث. الشعر الذي نعرفه أكبر

الشعر الذي نعرفه لا نعرفه تماماً الشعر الذي نعرفه حلما في جسد الأرض يرضعها فقط البشر الأطفال ، أما البشر الآخرون فيخجلون منها لأنها تفضحهم. الشعر الذي نعرفه ليس مسحوق الواقع الذي يعأ في بالونات الأحلام والصالونات والمقاهي وليس حكة خيال يحتاجها بارونات الضورة على الأب أو عليالتقاتيد أو على الدولة ثم ينامون فوقها.

الشعر الذي نعرفه يدرك أن النظام ليس نقبض الحرية ، وأن الثقافة ليست نقبض الحياة ، وأن الدنيا ليست مزرعة الأخيرة. الشعر الذي نعرفه يخاصم الإيديولوجيين الجوف ، حاملي القرايين والشعارات الذين سقطوا مع سقوطها ، الذين لم يتأملوا صحتها في غياب النموذج ، لأنهم

هامشه ، من غير باب ، يحملون مفتاحا يفتح كل باب ، مفتاح لصوهر ، والصوهر ليسوا حجر الزاوية ، ليسوا نشيد التأسيس ، بالضبط كما القالب الفارغ ليس ، قد يكون التاريخ ، بل يكون ، تاريخ قوالب مآكلته ، عصبيرها في أهمية جسدها ، لا يمكن عزلهما ، وإلا ضاع العصبير في التراب ، وضاع الفراغ انحلال الجسد ، لأن ما هو شكل بالنسبة للآخرين ، هو المحتوي بالنسبة للشاعر ، منذ زمان طويل ، منذ زمان الشعر نفسه ، كان الأوان قد أن دائما لقبول الشاعر أو رفضه على أساس ما يقدمه لا على أساس انتسابه إلى قطيع زمني ، قطع رهن .

الشعر الذي نعرفه يحب القراءة ويكره الجمهور ، ويعرف الفارق الحاسم بين القارئ والجمهور ، بين الواحد المفرد والكثرة المفردة ، لأنه يعرف الفارق بين العاشق والداعية بين الشكاك والواقف .

الشعر الذي نعرفه ليس هبة مضمونة دون معرفة بتاريخ النوع ، ولكنه طريدة نضطدها بقذائف مصنوعة من تاريخ النوع

، وإذا ماتت الطريدة فلأن القذيفة كانت أقوى ولأن إمساكنا بماء زمنا كان رخوا ، أو متعجلا يفرح بالمظاهر ، ولأن براءة الجبل ليست نقيض براءة المعرفة ، إنها مسخها .

الشعر الذي نعرفه ليس أخلاقيا ، فالإكتفاء باجتلاب القيمة من مجرد كتابة الأخلاق المضادة يجعل الكتابة أخلاقية ليس أنيا فالإكتفاء بالآن فقط يجعله مكتوبا على ظهر ورق نتيجة الحادث ، ومسحوبا بعد يوم واحد إلى السلة ، هل نخشى أن نقول إلى المزيلة ، الشعر الذي نعرفه ليس واقعا محضا ، إنه واقع مضاف ، وليس الحياة اليومية كمادة خام في سبيل الرصود ، أو في سبيل التاريخ لحياة نادرة حياة الشاعر ، في سبيل التاريخ للزمان الضيق ، للمكان الضيق ولكنه الحياة اليومية في سبيل تاريخ ما لا يؤرخ ، ربما في سبيل تاريخ الروح ، وربما في سبيل الانتصار على الزمان الضيق ، على المكان الضيق ، وليس الحياة اليومية كلغة متداولة وحسب ولكنه الحياة اليومية كلغة إشكالية تعرف في أن أنها لغة الحياة ، وفي الآن

نفسه أنها لغة الشعر ، وليس هو وصفة عطارين ، ولذا كل شيء فيه مباح ، حتى التفرين حتى البذاءة ، حتى الصمت ، حتى الركافة ، حتى الإتشاد ، فالمرجعية ليست الشيء فقط ، مع الاحتفاظ بحقوقه ، المرجعية علاقته ، حياته ، المرجعية ليست الجزء ، المرجعية تمام النص ، الالفت أن كلمة المرجعية هنا لابد أن تكون بكرا ، ليست فاسدة بالاستعمال المتكرر أو على الأقل بالاستثناء ، الشعر الذي نعرفه ليس جنونا لا يبرى ، ولكنه جنون يرى كثيرا ، ويعمق ، ليس هزوبا من هوية مكان هو مكان حق ومتخيل أيضا ، إلى هوية كونية تتحقق على شاشة وعبر الاطباق ، وليس شذوذا على مستوى الحماسة ، ولكنه شذوذ على مستوى زاوية النظر ، زاوية الرؤيا .

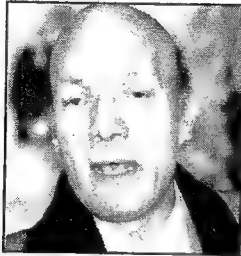
الشعر الذي نعرفه يدرك أن الحقيقة صغيرة ، ومتواضعة وأن الانا صغيرة متواضعة ، أن اللغة عرس ، أن كل الأشياء صالحة ، فقط ليس كل الشعراء صالحين .

الشعر الذي نعرفه ليس خيانة حب العدو ، وليس

رأية كراهيته ، ولكنه
ابتهاال دائم ضد إمكانية
الشرك بالإنسان ، الشرك
بنفسه ، ضد إمكانية قتل
الآخر ، حتى ولو كان مع
البكاء عليه ، حتى ولو
كان مع تمجيده ، لأن
الشعر الذى نعرفه يريد
أن يكون اقواس نصير
للتعدد ، يريد أن يكون أبا
لقايل وهابيل ، للرأى ،
والزراع لو لم يقتتلا .
الشعر الذى نعرفه ، لا
نعرفه تماما ، فهو فوق
الحافة دائما والشعراء
ايضا فوقها دائما .
الشعراء الهدامون
البنائون غـيـر
البيروقراطيين هم أحيانا
لا يفهمون لماذا يقام تكريم
مؤقت فهم يريدونه تكريما
مقيما .
الشعراء أحيانا
ينزعجون لأن سجادة
التكريم غالبا ما تكون
مصنوعة من النثر
الشعراء أحيانا يكرهون
قصائد الصابون ،
القصائد التى نقرأها دون
تكييف سابق ، دون تفرغ ،
القصائد التى عمرها هو
عمر الصابونة ، والتى
تغسل اليد والوجه فقط
وتزول قبل انساخهما
ثانية ، هم أحيانا يحبون
القصائد بغير عمر ،
بتاريخ ميلاد وبغير
تاريخ وفاة ، بغير تسيان

لذا يحبون التكريم
المقيم .
الشعراء أحيانا يخشون
الطريقة الصالحة للتكريم
ولكنهم لا يخشون ارتكاب
الخطأ أمام المظاهر ، ففوة
شعرهم لا تنبع من قوة
الفضيلة ، بل من قوة
المزاج الخاص اعنى من
قوة الخطأ .
الشعراء أحيانا يحبون
العلماء لكنهم يحبون أكثر
أن يلتف العلماء حول
الشاعر فيكون طليعتهم ،
يكون شيخهم .
الشعراء أحيانا
يبحثون عن مصير
الإنسان مع وقبل وبعد
مصير الكلمة .
الشعراء دائما يعرفون
أن الحياة ليست بحاجة
إلى من يعترف بالاختلاف
أو يوافق عليه ، وأن
التنوع شرط اللقاء .
لذا لن أقيس أحمد عبد
المعطى حجازى بنفسى ،
لن أجعله على مثالى ،
فالحياة لن تقبل ، الحياة
تكره الإعادة .
ولأنه لا يقيسنى بنفسه
، ولا يجعلنى على مثاله .
ولأنه تظاهر دائما فى
سبيل التنوع شرط
الجمال ولأنه يرفض أن
تكون الحياة عادة .
ولأنه يحتفى بالحياة
فى كل لحظة ليتأكد أنه
حى .

ولأنه يحب شـدوان
وكامل عبد الغفار ومحمد
عبد الوهاب وطه حسين
وأوراس .
ولأنه مشغول بالناس
يريد أن يصل إليهم ،
مشغول جدا بالفرح
يريد أن يوصله إليهم .
ولأنه كان أكثف وأوجز
من دعبل حين ثنائى معه
وكان أرق من كارل ماركس
حين رثاه .
ولأنه رأى فتنة شوقى
والسياب ورأيت فتنة
سعيد عقل ومهيار
الدمشقى ولأنه يؤمن
بالحق الصريح لكل
إنسان فى الحب الكامل ،
الحق الصريح لكل إنسان
فى اللذة والفرح .
ولأنه لم يستسلم للواقع
بل أنس إليه ، وفى الوقت
نفسه خرج عليه .
ولأنه يا هوأى عليك يا
محمد
ولأنه يعلم أن الصحة
فى أن نغير لا أن نصلح ،
أن الصحة فى أن نرى
السماء مرة للأرض ،
وليس العكس .
ولأنه جعلنى من أحفاد
شوقى وأحب أن أكون
غريبا على العائلة .
ولأنه لم تستعبده
وظيفة حتى وظيفة الفن .
ولأنه أحب قبلى لوحات
عبدلى رزق الله ،
وشهوانيتها .



ولأنه كتب شعره ليكون شعراً وحسب، لا شعر رواد شعر جيل قطيع وحسب.

ولأنه الخائن الذي سرق كائنات الليل، الرجعى الذى أنشأ مملكة، المبتذر الذى أعطاها لنا.

ولأنه الخارج فى الليل يطلب من أحبته نفسه.

ولأنه جاهر منذ اكتشف أن ما يحدث هو الأسوأ.

ولأنه جاهر منذ اكتشف بأنه لن يحدث ما هو أسوأ.

ولأنه فى مجلة تابعة لوزارة الثقافة ولكنه غير

وزارة الثقافة فى صحيفة تابعة لسياسة الإعلام

ولكنه غير سياسة الإعلام وليس فى الجامعة ولكنه غير الجامعة.

وتحت السماء دائماً ولكنه غير السماء دائماً.

ولأنه تأكد أن جريمة الشاعر الكاذب افدح كثيراً

من جريمة أساسى الكاذب، تأكد أن

السياسيين طغليون فى الغالب، أن الشعراء

ليسوا أقل من عشاق فى الغالب.

ولأنه ليس آخر الذكور لأنه يعرف أن طغس

المناسية العذب لا يقبل حرارة الاختلاف.

ولأنه عرف أن الشاعر هو الواثق المرتبك المنشق

ولأنه أعاد النظر وكتب مراثية للعمر الجميل.

ولأن صراحته لم تغض طرفها، أمام محبة الآخرين.

ولأنه يحب المسئولية ويحب الجمال ويحب

سهير عبد الفتاح. لأنه كل ذلك

تجا من جوائز الدولة تجا من السلبية

تجا من المرارة وبعد ستين سنة كان

خلالها طفلاً ومبياً وشاباً كان خلالها شاعراً

تجا من دخول التاريخ، فهو حتى الآن يصنع

التاريخ.

الذى لم ينج منه أبداً هو الشعور الدائم له ولنا

بالحاجة إلى الحرية. الذى لم ينج منه أبداً

هو الشعر، الشعر باقئدار.

الملتحم المخطئ المعيب الضعيف القوى القريب

البعيد العاق المتشكك العارف الجاهل ابن رغبة

النور ذو الجلال، وهم أبناء الظلام.

ولأنه حليف كل نصر حامد أبو زيد، عدو كل

أبناء الله الواحدين. ولأنه يعرف أنه دون

حفاوة، دون تكريم، سنبو وكاننا نحن لهم.

ولأنه تأخم كثيرين بعد ه جاعوا خالين من الفتنة،

خالين من الوسامة، خالية من الكبرياء.

ولأنه عنوانه الأول "مدينة بلا قلب"، عنوانه

الأخير "أشجار الأسمنت" أيضاً مدينة بلا قلب.

ولأنه أيقن أننا لم نعد نستطيع أن ننظر إلى

الشعر باعتباره الخلاص الأخير، فى عالم بلا

خلاص.

رشة محبة.. بوابات محمد عفيفي مطر

سعيد الكفراوي



(الشعر) يدرك بقطنة القروي
، ووعي الإرث القديم أنه
سوف يمد عروق الذهب في
جسد القصيدة العربية ،
ويتشعق لنفسه بيتاً على
النيل، ويكون لنفسه سلالة
من حبات عقد الفريد
تضرم على صدر أمة من
الشعر
لم يكن يعرف أنه سوف
ينحت استخداماً خاصاً

ذلك الشعر الذي يمتلك
صرخته الواحدة ، تلك
الصرخة التي لا شبيه لها ،
منطلقة من الأرض للدم
وحتى آخر مدى للروح.
من هناك : حيث تلبس
الشمس قميص الدم ، وحتى
سهولة المهرة في منزل الأب
المفارق.
لم يكن محمد عفيفي مطر
عندما بدأ يتعرف على الأم

استهلال

من أية بوابة يمكنني
الدخول لأطل على الضوء؟
على تلك الحيوانات
المنتفضة وهجا ومحبة
والتي يشكلها عالم محمد
عفيفي مطر الإنساني
والشعري؟

أنت لا تعرفك الحجة
لتكتب وتستحضر ، وترتقي
المسالك البعيدة للوصول
لاكتشاف ما هو غير عابر ،
أنت بحكم قربك من الوريد ،
على الأقل بشرف العلاقة
والتاريخ . أنت جزء من
كلية .. أنت لست عابر.
إننا دعنا ترتقي لنشاهد
وردة الصباح.

بوابات الشعر:

هل أدخل من بوابة
الشعر؟
دخلتها من زمن قديم ،
وتعرفنا منذ البدء على
حقائق الحياة المدهشة
وفرحنا بلحظات الاكتشاف ،
وبدايات التعرف على الألم.
ثمة ضرورات لا تستقيم
الحياة بغيرها . شعر
محمد عفيفي مطر أحد
ضرورات الحياة الأساسية .

لغة العرب، مقتربا من ما هو مقدس فينقله عبر مخيلة تجوس في المكان والزمان حتى آخر مدى للشعر العظيم.

كان الغلام الذي يسعى بين الميضاة ورفة جناح الطائر وحافة الحسريطاره في منامه أحلام العابرين، مستدعيا سؤاله الصعب: عن مغامرته الأولى التي سوف تفتتح على الاحتتمالات لتبدأ وتنتهي، لتبدأ من جديد، رافعة شعار المتدا والمنتهي:

أنت نسل الكتابة

تقرأ

تخرج

تقل

تبعث وحيد

بإلى القرى

ينتمي كلانا للقرية.

هي حكمة السنين . للمكان رائحة هشيم النار، وله طعم فاكهة البرتقال، وحريق طواجن اللبن في الأفسران، وله في القلب مسحة من حنين، وللخرافة ديمومة في الذاكرة وكأنها الحقيقة المؤكدة، والأهل في الماضي صور للأخيلة، وفي الحاضر يتسبلون من عند مشرق الشمس حيث وجه الله.

كثيرا ما اصديق ان الوجود الكلي لوطن يتجسد داخل قرية الشاعر

(اعنى كونه).

وبلثما ما اساله : اما ان

للقروي ان يستريح؟

اعنى ان يفرغ ريش القرى

من بدنه ، ويتكنى على

أريكة المدينة وينام؟

يجيبني:

- أموت . ان فعلت ذلك لا

يمنحني الله بركته. وينشد:

استدارات من الفضة

والطفي

اشتاه بالله رغبة الماء

تصايح على الطير،

وبالشيلان يمسح زجاج

الأفق.

ويقول. ونكون في ليل

المدينة:

- دعني هناك حتى إذا

حان الأجل أجد من يواريني

التراب ، دعني أكون أكثر

قربا من غيطي وداري ، ومن

ثم قبري . فقد زيت الصباح

وشبح زك العمر يا لبن

القلاحين.

يسبقني بخطوات ، بكتفه

حقيبة من الجلد ، يستتر

بدنه بقميص من قمصان

الفقراء وقد تهوش شعره

وأنحضر

- للمدينة أهله ، ولنا

القرى حيث وجه الله الأكثر

القا للباس والوجه الأكثر

القا للأمل . ألم يقل ذلك عمك

كزنتراكي؟

- من أين تأتي القضية

يا أبا لؤي؟

- تأتي من هنا . من قلب

الماء . من عمق جنر الطمي.

من الخيال التي رعته
سبيبتك أم هاشم وأهل
الطريق من روح الجار
الجنب مساكن القناريط
وبيت الطين . وتجمة
الصباح المتوحدة . من
صنوع شبق الأرحام ، وجز
المشيعة ، ولقفة نفس الميلاد
الأول للأشياء الحية. من
الحلم الذي تدخل فيه ولا
تخرج منه . من زمن الطفولة
الدهش ومن ولادة الإيقار
التي تشع خلالها قداسة
الأمهات . من عرشة البدن
عند التحقق الرجولي قبل
الفجر وقبل هطول الضوء .
ويصيح:

- امنحني مركتك . كم هي
الحياة طويلة وقاسية ، ثم
ينشد:

سلام هي حتى مشرق
النوم.
سلام/

ونساء النهر يطلعن:

خلاخيل من العشب -

استدارات من الفضة

والطمي

سلام هي حتى مشرق

النوم

سلام

ضمت الحقول ركبته

ونامت الثعابين

نام النصف الهالك ولم

يستغف النصف الحي

وأشرق النوم بنور

شمسه الخضراء

وابتته المبصرة.

اصمت ، وبدخل الشعر

وينفجر هو في ضحكة ليلية
ويصبح في قاتلنا:
- يا ابن الفلاحين يمحو
الأصيل الزائف ، ونحن رغم
المرارات رهاننا على الأتى.

بوابة الرحمة:

الشاعر الكهل التاملى
فاجئنا مرة نحن الكتاب
الكهول غير التاملين بأن
اتجب بنتا على غير أوان
ووشمها باسم زحمة..
شوق العجب!!
- اعابني في لحظة من
نظر لشبابي البعيد.
يقول:

ينفتح باب الدار بعد
صباح اليك على ندى
يسقط من فوق أوراق حبيبة
البيت . يخرج الشاعر طاردا
النعاس ، فتعلق بيده بنته
وقد سرحت شعرها الاثغر
فيما يعكس بياض وجهها
الى الشمس الطالعة:

- إلى أين يا أبى؟
- إلى الغيط
- لماذا يا أبى؟
- لنعائين خلايا النحل ،
ونسقى شجر البرتقال ،
ونصيد سمكة المصرف ،
ونشوى كيزان النرة ،
ونحفظ سورة العصر .
تبتهج زحمة البنت ،
وتضرب أرض الله الصغيرة
بقدمها ، وتثوى حول
الشاعر وعلى جسد الأرض

الريح عبيرة وهج الإضاعات.
سلالة من سلاله.
ينقضى الزمن ، ولا
ينقضى
أقول:
- فللقنا برحمه.

يجيبني:
- ملائى عندي أشيخ.
تحممني عند العجز ،
وتطعمني عند الجوع
وتعولني عند انقراط جمع
الأحبة وزمن الموت تزوئى
، وتحضر من يقرأ على
روحى الفاتحة . فرحى فى
الحياة وفى الموت.

(أنت لا تعرف سر الزمن
إلا من قروى . الماضى عنده
كل الأزمنة حيث تنهب كلها
للماضى . لا أحد يمكن
هزيمة زمنه ، فقط يمكن
الانتصار عليه بالسلالة
التي تحمل لغة تتدفق بين
موت الغزالة والسهم).

يعود الشاعر من سفرته ،
وأقبله عند صالة الوصول .
نعود سويا حتى مسكنه
الفقير المكون من حجرة
داخل حجرة يضع الحقاتب
على الأرض ويفتحها:
- هذا لك.

قنبنة شراب ، وحفنة من
قليل وحفنة من الشئ ،
وصندوق بخور ، وحبات
من الهيل ، وعلبة من زيت
الزيتون ، وعند من كتب
الأحباب المبدعون عليها
عطرهم .
- وهذه أشياء زحمة

قسط من ذهب بندقى ،
وعدد من فساتين غالية ،
وعلبة حلوى ، وعروس
ملونة تحلم فى حضن
زحمة . وسوار صغير من
فضه ، وعلب مضادة بأضاعة
الكتابة ، وحروف الهجاء ،
وقراءة النعم ، وغوايات
الحجر.

- كل هذا لرحمه . أقول
فينشدنى وقد انطوى وجهه
على الفرح:
هل تلتفى خطوة امرأة
عزمت
برشاقتها ويحياتها موجة
البحر وانتظرت
برحما من تشكى الولادات
والعشق!!

بوابة الرفاقة:

لـ "ستيلا" سحر الخمارات
القديمية ، وعبق الموية ،
وسخونة الدم فى العروق.
ولـ أنيلية القاهرة معنى
الأرض / المشغل التي تثبت
كل حين شجر المبدعين.

ولـ زهرة البستان وهج
النار . وجميع الرفاقة
المغضوب عليهم غير
الضالين.

مثلث للربع خرج من
جنباته بغض ما ندافع به
عن شرف الكلمة . وعن ذاكرة
واعتبرناه كوننا الصغير
المفارق لكل أماكن السلطة
الرسمية ، ومن خلاله قاومنا

كل ما يهدد لدينا الحلم.
عقيدتي مطر لم يغادر
طوال عمره هذا الركن، وظل
يدور في أنحائه باحثاً عن
محبته ومريديه وتلامذته،
لا فرق فيه بين الرائد
والتلميذ أو المريء مادامت
شجرة الإبداع في مضر
تظل الروح برغم العناء.

دخنة للسقف، وبرابرة
سوء، ولصوص، ومرشون،
واغراب لا تعرف لهم ملة،
ونحن نحلس على موائد
متلاصقة عليها مفارش
وسخة فوقها أطباق الخیار
والترمس والجبن القسيم
وزجاجات البيرة المتلجة.
زغب كيوم الحشر وأصوات
مختلطة تحمل الأسئلة ولا
تعنى بالإجابات. كل
الأمشيء مفتوحة على
الاحتمال، ولا شيء مقدس،
تسقط تحت أقدامنا ثقافة
الأزمة التي تدور في خوائها
، وفي صياغاتها القيمة
المهترئة.

نسعى للحلم بإعادة
اكتشاف الواقع وكشفه
والإسهام في تغييره،
واستبلا الثلاثاء ملاذ
للجراح التي لها معنى.
تنشعب الأسئلة من مائدة
محمد مستجاب حتى..
شاكر عبد الحميد مروا
بمحمد سليمان وضيفة
عبد المنعم رمضان العابرة
وانصات يوسف أبو رية
وغياب محمود الورداني

الجميل وانتقال فتحي عبد
الله، ويدخل من الباب
إبراهيم داود فيدخل هواء
ليسهمي الرحب ضاحكا:
- سمعتم آخر نكتة.
- هيه.

- مرة واحد بيسال واحد
ثاني: هو شارع ٢٦ يوليو
فين؟

فيجيبه الثاني: سنة كام؟
لحظتها يصرخ "أسماء
خليل المحامي آه يا بلد".
يعتدل ميزان الكلام عندها
يبدأ عقيدتي حبيته عن روح
الامة وثاريخها ويبدأ
البحث المضمني عن حقيقة
وجوبنا وصراعنا
وهزيمتنا.

نخرج.
وتكون القاهرة في الليل ام
المدائن وزهرتها.
في النهار مينة بلا مجد
لم تعد من لحم ودم.
تنطرح الشوارع تحت
أقدامنا مطواعة وغير قاسية
، وتنقضي لحظات كانها من
زمن منسي، وبناضل الوقت
بروح بعيدة عن اليأس
والإحباط.

يصيح "عقيدتي فينا:
- اللهم ابعد عنا المرات.
ثمة عدو متخف يطارنا.
ولا شيء يفنى، ولا شيء
يضيع.
أقول كلمة بلا مناسبة
وخارجة عن لسياق قالها
كونيرا
- صراع الإنسان ضد

السلطة هو بالدرجة الأولى
صراع الذاكرة ضد النسيان.
ويجيبني مطر شعرا:
شهقة للموت تعلق ام
صهيل

ام هما ضربة برق طائر!!
فلتنتظر
وينقضي عضي الليل ولا
تنقضي أبدا لقامات الرفاقة.

بوابة الظلم

أعتقد أن ما يشكل وجدان
محمد عقيدتي مطر، والذي
جعله يكتب هذا الكم
الجميل من الشعر هو:
- موهبة شعرية فطرية
تمتلك مغامرتها شديدة
الخصوصية

- الإيمان بهوية قومية
عربية تجلت عبر كتابات
المؤرخين والفلاسفة والأبناء
وعلماء الاجتماع السابقين
واللاحقين.

- الإسلام باعتباره
مرجعية الشارع حيث
تجلى العقيدة واللغة
واليقين لتواجه الآخر بما
هو خاص وذاتي.

تختلف أو تتفق مع مطر
في قناعاته .. أنت حر. هذا
شيء يخصك لكنه في كل
أحواله لا يكتب عليك بل
يدافع عن حلمه القومي
بشجاعة يحسد عليها.

إن لماذا كل هذا الظلم
الذي وقع على هذا الشاعر
الكبير؟

بتهميشه، واستبعاد
شعره، وإنكار رايته،
وانتهامه بالإنتقام إلى غيرنا
، وحجب كل ضوء عنه ،
وأخيراً بسجنه وتعذيبه .
أذكر أنه في العام ١٩٩١
ولم تكن نعرف خبر اعتقاله
إلا بعد مرور عشرة أيام
(علمت من صديق أول الليل
، ولم يطلع الصباح إلا وقد
علم كل مثقف في مصر
الشرفاء).

أشهد أن "جيفي مطر"
أحد الشعراء الذين شغل لهم
شعرهم عند الناس .. تلك
كانت أيام محبة .

بعد انقضاء أيام قليلة
علمنا بانتقاله من مبنى
الداخلية بلاظوغل إلى
معتقل "طره" الرهيب .
أخذت نفسي وتوجهت إلى
هناك ، وعلى باب السجن
الكبير أبرزت بطاقة عضوية
اتحاد الكتاب فأخذها
الحارس مني وبعد وقت
قصير استدعاني للدخول .
عبرت البوابة السوداء إلى
ممر ضيق يقف فيه
الجماعات الدينية مع
زائريهم . سعدت التبرجات
الثلاث حتى غرفة المأمون .

قابلني بوجه جامد وعين
حادة مثل عيون الصقور .
كانت يده البطاقة يتأملها
ثم ينظر إلى وجهي . لعله
ظن أنني مؤيد من الاتحاد .
قال :

- زيارة لمطر؟

- نعم

هز رأسه ثم ضغط على زر
أمامه فحضر شرطى أدى
التمام :

- هات مطر يا سيدى .
حجرة واسعة ، قديمة ،
على الجدار صورة للسيد
الرئيس غير مبتسم ومن
نافذتها يلوح برج المراقبة ،
يقف أعلاه حارس بيده
سلاحه .

قال لي المأمون :

- أيه بقى يا سيدى حكاية
مطر دى؟ . قال البين علينا
الدينيا بره وجوه .. أياه
الموضوع؟ .

قلت :

- أصل مطر يا سيدى
شاعر...
لم يتركنى أكمل وإجابتي
سأخرا .

- أه شاعر!!!

حضر "لبو لوى" وعندما
فأجاء وجوئى ارتبك ،
فأبركت للحظة أنه ظن أنهم
اعتقلوني أيضاً .

عندما تأملت كتمت في
صبرى صرخة . وهجمت
على روجى أيام القلعة
ورمال الواحات ، وأقبيه
سجن القلعة ، والحضرة ،
والاستئناف ، وتذكرت
صفوف المعنبيين بكرباج
يوليه الفارى ، وخيمت على
روحي تكريات الأزمان
السيئة .

كان "مطر" يقف أمامى لا
تفصله خطوتان، يرتدى

جلابيا رماديا ويلف رأسه
بتقليبة من الصوف الفقير ،
يرمش بعينه الضيقة في
رفات سريعة ، وتنتوى
ملامحه على الحزن .

- يا أولاد الكلب .

قلتها في نفسى عندما
رايت أنفه وقد شج بضربة
غائرة ، مفتوحا على جرح
غائر مايزال حيا بدرجة
مروعة . حاول أن يتنسم
لكنها جاءت مريضة ومنكسرة
والبركت لحظتها بمدى
سطوة السلطة الغشيمة
الغاشمة .

الجمتنا المفحاة ولم
ننبس بخرف ، وما هي إلا
لحظات حتى أمر المأمون
الحندى بأن يسحب الشاعر
الذى مضى من أمامى يغيب
في ممر الزناكين .

خرجت من المبنى الرهيب
إلى فضاء الصحارى أبحث
عن نسمة هواء ، وعلى
الطريق الخالى أنخرطت في
بكاء طويل .

بعد أن خرج قال لي : لا
يرهبك الأمر يا فلاح البنى
فمئلتا لا يموت .

وينشئنى :

ها هو شعب أغلقت بونه
مرحمة الحلم

له الدمع العريق والكتب
الصفير

وانت بنى وبين الجميع
ساعة للزلزلة والعصف

الماكول

شجرة اسمها عفيفى مطر

زين العابدين فؤاد

وبالانسبة ليه الشعر يعنى إنت .

قصايدك صعبة يا محمد ، اصل الى قبلنا قالوا «الشعر صعب وطويل سلمه» .

وحبك يا محمد، والشاعر دايما وحده، لكن الشاعر كان اول جدار إعلام فى الدنيا، وحده لكن كانت كل القبيله وراءه . كان صوتها وكانت نغمه الزمن تغير يا محمد، الشاعر لسه وحده والشعر لسه صوت القبيله لكن النزع الى كان بيصميه اتغير وبقي منفى وسجن وغربة .

وانت يا محمد عرفت الغربة والمنفى واختبرت شجرك بقصايد وقصايد . ورجعت م الغربة يا محمد وعرفت السجن . مش عارف اسم سجانك ولا عارف مين حبسك ولا حد هيفكر اساميه . لكن عارف إن باب الترخانة اتفتح وخرجت شجرة مفرعه فى كل ارض مصر شجرة عمرها ٦٠ سنة، شجرة اسمها محمد عفيفى مطر .



نجيب شهاب الدين وهو بيعاكسك «عفيفى مطر» الجائزة فى خطر . كام الف يا محمد كانوا بيسمعون كل ليلة؟ وكان الشعر بينور ليالى رمضان . علشان كده لما حد يقول قصايدك صعبة باصدقك واكذب الآلاف الى كانوا بيتجمعوا كل ليلة ويسمعوا الشعر ويطلبوا تانى .

قصايدك صعبة يا محمد وعشان كده اخويا مصطفى والعمر الطويل لك، رايه انك احسن اصحابى وانه حافظ قصيدتك عن عمر بن الخطاب فاكبرها يا محمد؟

يعنى لازم نستنى ٦٠ سنة يا محمد، علشان نكتب عنك؟ ستين سنة من عمر شجرة، يبقى قد ايه فى حسابات البشر؟ شجرة ضاربة جذورها فى ارض النلتا السوداء، جنب شارب من عصارة الفراعنة والفلاحين المصريين، وجنب شارب من تاريخ الإسلام والعرب وجنب كتيرة صغيرة ضاربة من كل حضارات الدنيا، جنب كتيرة مشبوكة تحت الارض ومنبتة شجرة واحدة اسمها عفيفى مطر . شجرة فيها مليون ورقة والف فصن . كل يوم تورق قصيدة جديدة .

قصايدك صعبة يا محمد . علشان كده الفلاحين كانوا بيحبوا يسمعون وانت بتقول لهم شعرك فى الشرقىة فى مؤتمر الانباء الشبان، فاكبر يا محمد المجسومة الى كانت بتتحرك مع بعضها وتروح كل ليلة فى قرية «شكيل» ملك عبد العزيز وصوت احمد عبد المعطى حجازى ومظفر النواب ورضوى عاشور بيغنولها فى السكة بياضك ما اجملك، وكان معنا

أنا.. وقديس اللغة

جرجس شكرى

الأقنعة .. وفجأة أجدنى قد
تغيرت تماماً وكأنى
أقرأ شاعراً لا أعرفه ..
وتكدست آلاف الأسئلة فى
راسى بل وعند كل سطر
شعرى كنت أضع سؤالاً ..
اليس هو نفسه عفيفى مطر
الذى كنت أعرفه من قبل ؟
ولماذا الهوة العميقة التى
تفصلنى عنه الآن .

صور مركبة تكدست فى
القصيدة وتراكب لغوية
يسعى الشاعر ليراكمها بلا
مبرر ، على الأقل بالنسبة
لتنويقى للشعر الآن .
تحطمت الهالة المقدسة
التي عشت فيها من قبل ،
ولم استطع أن اكتمل
قصيدة واحدة له ربما كنت
حفظتها قبل ذلك .. وسالت
نفسى لماذا أحاول واجتهد
فى فك رموز نصر جامح
معقد يعتمد فى بنيته
الأساسية على الغموض ؟
وايغتت اننى أرفض هذا
النوع من الشعر تماماً ،
فقط أؤمن بشعرية ما .. لا
أستطيع أن أصفها ولكن
أكتبها .. شعرية مغايرة
للكتابية العالوية وربما

قراعتى له بعد ذلك .
رسوم على قشرة الليل -
من دفتر الصمت - كتاب
الأرض والدم - أنت
واحدما وهى أعضاؤك
انتشرت "وعند هذا الديوان
كبير الطفل وصار شاباً
وتحول كنز الحلوى إلى
كنز معرفة وأحلام يقات
منهما كل يوم ..

ومنذ عامين أو ثلاثة
كانت المرة الأولى التى
أجلس فيها مع عفيفى مطر
لنتحدث فقد كانت اللقاءات
السابقة عابرة واقتربت
أكثر من عفيفى مطر
الإنسان الذى حدثنى عن
نفسى وما معنى أن أكون
شاعراً مسيحياً ؟ وكيف
استغل هذا ؟ وأن انفرد
بخصوصية الاستغادة من
التراث القبطى شعرياً ..
ووقفت بصديق أمام
ملاحظاته بل تأملت فيها مع
نفسى كثيراً متخيلاً هذه
الجلسة وأنا استحضرة
وهو يحدثنى عن مفردات
التراث القبطى
وعوالمه .. وبدأت منذ عام
تقريباً أعيد قراءة عفيفى
مطر مرة أخرى وأقرأ
دواوينه الجديدة - فاصلة
إبقاعات النمل - المومياء
المتوحشة - والنهر يلبس

لن أنصب نفسى ناقداً
لعفيفى مطر ، ولكن سوف
أطرح رؤيتى وما أحس به
ناحية هذا النوع من الشعر الآن
- الذى تعاملت معه منذ سبع
سنوات فى أول عهدي بالجامعة
على أنه شيء مقدس كما
يرغب صاحبه أن يكون أيضاً .

يتحدث الطمى أول
ديوان أعرف من خلاله
عفيفى مطر ، ولن أقول
اننى نخلت متوحداً إلى
عالمه ومعها بل ودخلنى
بمفرداته وعالم الحلم
واللغة الحبلى والخرافة
والأساطير .. تعاملت معه
كطفل وقع على كنز من
الحلوى يأكل منه ولا يشبع
فقط يزداد سعادة ونشوة
كلما نهل منه .

ورحت أرى صورة لهذا
القديس .. قديس اللغة كما
تخيلته فى هذه الفترة
خالفاً عليه صورة
القديسين الذين كنت أراهم
فى الأيقونات ولكنه فقط
قديس لغوى .. حين رأيته
بعد ذلك كنت أسلم عليه
بحذر محتفظاً له بهذه
الحالة القديسية .. وتوالت

تأخذ من الحوادث والتفاصيل اليومية وما تبقى في الذاكرة من مخزون بنية أساسية شريطة أن يتم صياغتها شعرياً .. فقط احس فيها بوجود شعرية ما يمكن أن تتغير وتبدل ..

وجدتني أرفض قصيدة عفيفي مطر المعرفية التي تعتمد في بنيتها على ثقافات ومعارف كثيرة لدرجة أنه يمكن أن أضع النص الفلسفي أو التاريخي مقابل النص الشعري ، وفي هذه الحالة ويمدق سوف أقرأ النص التاريخي أو الفلسفي ولا حاجة لي بالنص الشعري مهما بذل صاحبه من جهد لأنني أرى الشعر بلا ذاكرة سوى ذاكرتي أنا التي تختزن ما ترغب وتحيله إلى إبداع خالص بها وتقتل كل هذه المعارف والحوادث المختزنة.

* وضعتني عفيفي مطر أيضاً أمام سؤال آخر وهو لما ذا اللجوء إلى التراث (في حين أنني لا أرفض التراث وقرأت فيه بما جعلني أجد صعوبة من التخلص منه) فقط أريد أن أكتب ما أراه وما أحسه ولا أهرب إلى تاريخ أو فلسفة حتى أكتب أو تتماس تجربتي مع تجارب الآخرين الأقدمين .. فقط تكون قصيدتي حاضرة الرأس إلا من واقعها.

* ربما أرى حالة عامل النظافة وهو يجمع بقايا ناول الصباح قصيدة تلخص كل الفلسفات والتاريخ معا في لحظة أرى فيها بقايانا هي البقايا المحسوسة المخبة داخلنا ، أو في ورده ملقاة على رصيف في آخر الليل ، أو في وجه حبيبتي ما يغنيني عن كل فلسفات الهرامسة والإغريق والمتصوفة وعلماء الكلام والفراعنة ، فقط الحياة التي أعيشها ويبقى كل هذا التراث والمعارف الكونية خلفية لا أكثر ..

ربما يكون هذا ما وضع حاجزا بيني وبين عفيفي مطر الذي أحببته أيام الجامعة ، وحفظت أشعاره ، وتخيلتها شيئا مقدسا .. لاقف الآن موقفا مغايرا من قديس اللغة وانظر له على أنه تراث أضاعه في الخلفية أيضا ، واجدني لا أقرب منه أبدا.

فإذا كانت القصيدة تحتاج إلى مفاتيح على أن أبحث عنها وأمتلكها لكي أقرأ هذه القصيدة وهي بالطبع مفاتيح معرفية فلا داعي لها أصلا .. ما أريه من القصيدة أن استمتع بها وتمسني أنا وأبحث لها عن مفاتيح داخلية لا خارجية ، ويمكن أن أبذل هذا الجهد لفك الرموز والمغاليق المعرفية

مع نص فلسفي أو تاريخي أو رواية مثل "عوليس" غيرت تاريخ الرواية في العالم ولخصت ثقافة عصر يكمله لا في قصيدة من المفترض أن أبحث فيها عن جماليات شعرية لا عن معرفة تاريخية أو فلسفية.

وحين سألت نفسي .. ربما تأخذني هذه العوالم المغلفة والرؤى الغامضة الممزوجة بالأحلام والتواريخ إلى جو أسطوري أعيش من خلاله حالة من الكشف لهذه العوالم ولنفسى أيضا .. ولكن يمكن للقصيدة بسيطة أن تطرح كل هذا دون أن تصوى صورا مركبة أو مفردات تراثية أو تتعدد أشكال المجاز داخلها.

سوف تسقط كل الفلسفات والإيدولوجيات ، بل وسقطت ، ويبقى الشعر .. وحده داخل النص بدون فلسفة أو إيدولوجيا أو تاريخ ، حاسر الرأس كحظفل بلا مرجعية سوى أحلامه . يبقى أن أقول لقديس اللغة أنني ابتكأت عليه رخصا في كل ما قلت لأنه ربما بعد زمن لا أعرفه تكون هناك حالة ثالثة غير حالة العشق الأولى وحالة الانفصال الثانية.

الأب الطيب

محمود خير الله

المعجم الرنان الذى تدور حوله قصائد عديدة لشعراء "يتشممون وقع خطاه".

بعدها أدركنا أننا نحن، بذواتنا التى يجب أن نعبى بها نحو الخاص الشعرى لا الموروث. لابد أن نصنع من ذواتنا معابر للوصول لدمنا المقلوب علينا، لرائحة جسدنا العالية.

وعلىنا أن نفتيح السام للفهم للمعرفة ونسرها أمام التجارب السابقة ونضع التاريخ فى سياقه والأهم أن نكتب ما يتوازى وألما نحن فى لحظة معينة من زمن نعيشه على مضى كل هذا فعله عفيفى مطر وهو سر حبنا له.

تجربته واعتبروه نموذجاً حياً للقصيدة التى تكتب من سياق معرفى ولا تمنع نفسها بسهولة، والقصيدة التى تخرج القارئ من خطابها أضلاً، فضلاً عن المنجز اللغوى والشكلى الذى اختفى به السبعينيون فكان هو الشاعر الوحيد الذى لم ينتفض عليه، حيث تمثل تجربته العريضة ملامح جيل السبعينيات مع اختلاف المنطلق.

وهكذا أصبح عفيفى مطر الأب الطيب لتجربة السبعينيين حتى أصبح شاعراً مهماً تدور نصوصه فى جدل بين الذات كوحدة تاريخ وثقافة والعالم بانهزامه وانسحاقه وأنانيته وأصبحت مفرداته الأفق/ النوم/ الجسد/ الماء هى

تمد شعرية عفيفى مطر يبدأ على الدهشة، ويبدأ على الخصوصية، ولكننى كواحد من أبناء جيل لاحق قرأت قصائده فى لحظة مبكرة خروجاً على غنائية صلاح عبد الصبور، فما أن واجهت مفردات من نوع المخاض/ الطاحون/ بناح الجرح - فى تجربته الأولى - وجدت أسئلة عسيرة يمكن أن يطرحها الشعر ويستفيد منها المنظر وتخدم على نوعية أكثر عمقاً من تلك القصائد التى تشد للذات أو للعالم دون رسالة حقيقية غير الانشاد.

وكبداية رصدت تحولات الشعر العربى "محمد عفيفى مطر" باعتباره الأب الروحى لها، فاقترب شعراء السبعينيات من

٧٠

ملف

الشاعر
محمد مهران السيد

محمد مهراڤ السيد: شاعر لم يكفر بالوطن

د. سيد البحر اوى

أو البشر الذين يسعون إلى الشهرة وذيوع الصيت عبر العلاقات العامة وخلال وسائل الإعلام، التي نعرف أنها مدخل الكثيرون من «المشاهير» إلى الشهرة، وخاصة في زمننا الذي أصبح «صنع النجوم» فيه «فنًا» خاصاً له معايير وأدواته ومهاراته ومدارسه. وهذا لاشك صحيح، ولكنه لا يعيب شاعرنا، بقدر ما يرفع من قدره، لأنه يعنى أولاً على المستوى الأخلاقي القدر الضروري من النزاهة، واحترام الشاعر لقيمة شعره، واعتبارها الحاكم الوحيد لتقديره، وهذا يقودنا إلى التفسير الثالث والذي أراه أكثر

قد يمكن القول بأن عدم انتشار مهراڤ السيد راجع إلى كونه شاعراً فنعلاً، حيث لم تتعد دواوينه خلال أكثر من أربعين عاماً المجموعات الأربعة لم يصدر رابعها بعد، بالإضافة إلى مسرحيتين شعريتين (١) غير أننا في ميدان النقد الأدبي وتاريخ الأدب، والفن بصفة عامة، لا نقيس أهمية الكاتب أو الفنان بحجم إبداعه، وإنما بإضافته الفنية المتميزة بين أبناء عصره. وفي تاريخ النوع الأدبي أو الفن الذي يبدع في إطاره، وهذه قاعدة لا تحتاج إلى تأكيد ولا إشارة إلى الشواهد السابقة. كذلك يمكن القول - للتفسير- بأن مهراڤ السيد، ليس من الشعراء

يعرف جميع قراء محمد مهراڤ السيد أنه واحد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين، من حيث قيمته الفنية، وليس من حيث الشهرة والشيوع. فمن هذه الناحية، لم يحظ مهراڤ السيد أبداً بما يستحقه من اهتمام نقدي أو إعلامي. وهذا أمر يستحق البحث عن تفسير، وخاصة أن بعض عناصر التفسير متعلقة بطبيعة التجربة الشعرية للشاعر.

أهمية، لأنه خاص بطبيعة التجربة الشعرية للشاعر والتي تجعله معادياً لكل زيف، ومن ثم لابد أن يكون مرفوضاً من قبل كثير من الأجهزة المهيمنة، ومنها الأجهزة الإعلامية، وأخشى أن أقول أيضاً، المؤسسة النقدية، هذا بالطبع باستثناء أفراد خارج الأجهزة والمؤسسات، ومع تنوعات محدودة نسبياً بداخلها.

ينتمى محمد مهران السيد شعرياً إلى مدرسة الشعر الحر، ويعتبر واحداً من فرسانها الذين ساهموا في إبراز خصائصها ومميزاتها بطاقتهم الفنية منذ الخمسينيات. ولعله لا يكون جديداً أن نوضح أن اختيار شعراء هذا النمط من الكتابة الشعرية، قد التحمت فيه الملامح الفنية، مع

اللامح الفكرية، بحيث يمكن القول أن الحرية لم تكن كما يزعم البعض خاصة بالإطار الوزني للقصيدة، وإنما كانت ملمحاً في كافة العناصر الفنية: الإيقاع واللغة والخيال، كما كانت توجهاً فكرياً يسعى إلى تحقيق الحرية الإنسانية لجماهير الشعب، وليس فقط للأصفوة، كما كان الحال قبل ١٩٥٢ التي مثلت (انتصاراً ما) لعلم الحركة الوطنية المصرية التي تبلورت في الأربعينيات.

في هذه الحدود العامة يتصل شعر محمد مهران السيد بتجربة الشعر الحر، غير أنه داخل هذه الحدود يتميز شعره عن شعر غيره من زملائه. فرغم أن الهم الذي شغله هو ذات الهم الذي شغل الجميع، فإن تناول مهران لهذا الهم كان تناولاً متميزاً. ولعلنا نستطيع أن نرصد ملامح هذا الهم

في محورين أساسيين واضحين وإن لم يكونا منفصلين تماماً. الأول هو التجربة الذاتية التي تهيم عليها تجربة الحب والعلاقة بالمدينة والمحور الثاني هو محور الوطن وهمومه. وإذا كان المحور الأول هو الذي ساد في النصف الأول من إنتاج الشاعر، فإن الغلبة كانت للمحور الثاني في النصف الثاني.

تبدو تجربة الحب في النصوص الأولى كما لو كانت تجربة رومانسية يائسة أو متشائمة، لكنها سرعان ما تتحرك في اتجاه النضوج والإدراك الجدلي لإمكانيات الحياة. يقول مثلاً قصيدة بعنوان تواطئة:

جميع ما قالوه في الهوى.. كذب
أحسان هذا العود..
تجلب الصداع
والداف يزرع الأرق
وكل ما سمعت.. كان واضح النشاز

من أجل ذلك..

.. جربت ما جربت من
مسكنات

وأثقلت جيبي فواتير
الدواء

فجرعة مع الصباح
حبتين في المساء

وكمان دائي ..
النزق!! (٢)

وهو حكم عام نجد
تفصيله في قصيدة أخرى

يعنوان.. فقرات من
«مذكرات مبعثرة»:

(٢)

صاحبتى..

وكل نهار

يحملنى الدرب
الأحديب.. أبحث عن

نفسى

.. فى كل الأشياء أنا
الإنسان

وأجبل الطرف، فما
ارتفعت فى وجه

صافحتى.. شفتان
أو غرست فى أعماقى

بذرة شوق .. عيان
أحجار الغربة ، قد

رُصفت حتى أصفر
ميدان.

وكل مساء..

تجرفتى الظلمة.. تلقينى
فى زاوية الحانة

أطلع للأعين، تقفز
للخارج خلف نساء

تجنب
أعمدة النور

فيثن بصدري القاهر،
والمقهور

وأدير إلى الحائط
وجهى..

.. أتلى ظلى المشطور!!
(٣)

صاحبتى

لولاك، ولولا صوت فى
الداخل

يطحن أعمدة الملح
بأعماقى

ويغنى حتى فى لحظات
الإطراق

لولاك، ولولاه
لقطعت الشارع عدداً،

اتعلق كالطفل بيميناه
لكن..

مازلت أمني النفس ،
وأخذعها ، وأماطل

فاتنا..
.. أهواك، وأهواك،

وأهواه.(٣)

نفس هذه التصوص
نلاحظ أنه رغم الأسى

والتشاؤم الواضحين إلا
أن مصدراً هذا التشاؤم

اليس هو الوهم
الرومانسى بشأن المرأة

المحبوبة، أو الاغراق فى
الذاتية السنتمنتالية

المفرطة، إنما هو دافع
موضوعى متحقق فى

قسوة الحياة والغربة التى
تفرضها على إنسان ذلك

العصر ، والذي كان
وأضحاً فيه تأثيرات تجلت

بوضوح فى هزيمة
١٩٦٧. ولعل صور (الظل

المشطور) و «أعمدة الملح
بأعماقى» تكشف العمق

الإنسانى والفنى الذى
يميز هذه التجربة.

وببعددها عن وصف
الرومانسية(٤) أضف إلى

ذلك دقة توزيع الكلمات
والسكنات على السطور

وفى داخل السطور
نفسها، الأمر الذى يميز

مهران بوضوح منذ بدايته
الفنية.

وكان بيستنا على
الطريق.. صندوقاً من
اللبن
مضغضعاً، يكاد ينكفي
ونورنا، ذبالة تنن
تمص زيتها القليل.. ثم
تنطفئ
ومثل هذه البيوت،
لامتاع يزحم الأركان
فيها..
لا القدور للعسل
وطبعها خشن
وليلها الغليظ، لا يميل
للغزل
لا وقت فيه.. للحنان
والقبل
بنيتي
من قاعها نبت كالصبار
اختزن
ليل النجوم، حزنها
الثقل.. والحن
فالحن أول الطريق..
والحن ينبت الرجال،
يكسب العيون حدة البريق
.. ويبتنى الجسور
كيما.. يعبر الأمل.. (٦)
وفي معظم قصائد
محمد مهران السيد يظل
الأمل يقظاً وقوياً، وتظل

الآن؟
أنا مازلت أغنيك .. كما
كنت
لم أتخلف يوماً ، شأني
شأن الناس البسطاء
من طعموا خبزك.. لكن
ذرة صفراء
من شربوا ماءك عكراً
في الترع السمراء
من سقطت أسماؤهم..
من قائمة الأسماء
لكن، لم يتخلف أحد
منهم.. في الضراء
هم، منذ البدء على خط
النار
.. وإلى ما شاء الله، عليه..
عرايا الآلا..
من حيك أنت (٥)
ولعل هذا الوعي بالقوى
الصاعدة والتي تتمثل هنا
في البسطاء، يتجلى
بوضوح على المستوى
الفني، حيث نجد أن تراث
الشاعر الشعبي هو
السند القوي لشعره ،
والمنبع الثرى الذي يمتح
منه صوره، ويستند إليه
في مواجهاته وحياته
بصفة عامة:

مع هزيمة ١٩٦٧، يبدو
وكان مهران قد هجر
محور الحب، ورغم أن
مشاعر الإحباط والقهر
والاغتراب، قد استولت
على الشاعر بعد هذه
الهزيمة، وما والاها من
نكبات وهزائم وتراجعات
.. فلإن الشاعر لم
يستسلم بل صمد وقاوم
كما هو واضح في
قصيدته «يا وطني» التي
تبدأ بقوله:
لا... يا وطني
إن سقط سلاحك .. مرة
وانكفأ المصباح، على
غرة
فستنهض من كبوتك
المرّة
وستجتاز كما اجتزت
قديماً آلاف المحن.
ورغم الخطابية
الواضحة في هذا
المدخل والختام- فإن
بالقصيدة وعياً عميقاً
بممر الصمود والصلابة،
يتضح من قوله:
(٣)
يا وطني.. هل تسمعني

دعوته إلى التفاؤل
واضحة، ولكن ليست
ساذجة، لأنها نابعة من
إيمان عميق بقدرة البشر
على التجاوز، وإن كانت لا
تُغفل التردى والتراجع
والانتكاسات التي توالى
علينا في العقود الأخيرة.
فهو يعيها أيضاً ويعلم
إدانتها الواضحة لها أحنى
لو كان الأمر متعلقاً به أو
برفاقته الشعراء. ولعل
قصيدته «خطاب مفتوح
إلى السدنة» أن تكون
أعلى مواجهة للذات
وللشعراء، تكشف عن
جريماتهم في حق الوطن،
وهي جريمة أعتقد أنها
تمتد إلى بقية المثقفين،
وتصلح أن تكون دليل
إدانة واضحة لمواقفهم
حتى الآن.. من السلطة:
لو لم يستأجرنا
السلطان
نحن الشعراء،
لو لم يلجمنا بالذهب
الرنان
لو لم نعدلاً صحف
التاريخ- بكاء

- حتى يعطينا مما
أعطاه الله
وتلذذنا بمواء القطط
العمياء تحت موائده
المدودة
في قصر معاوية بن أبي
سفيان
وتمسحنا بجواربه..
ووسطنا الضحيان
.....
لو.. لم،
.. لتلألأ الجوهرة
المفقودة في أيدينا
- في اليقظة والحلم
ولما صعدت للبارئ ..
في طريقة عين
آلاف الأرواح
المصفودة.. تشكو وتتن،
ولما سقطت زهرتنا
الخالدة الأوراق..
- يغطيها الدم
تحت نوارجهم-
.....
لكن، ماذا بعد؟
.. حتى لا ينسخ هذا
المكتوب .. جبان
حتى لا يهجرنا الأقصى
، ليعانق أطلال الحمراء
أو تنزلق الصخرة في

آبار النسيان..
- وتطمرها كتب الإنشاء
أو يبحر في الذاكرة
الزيتون
ليعانق في الاحلام..
حدائق غرناطة.
.....
تسألنى.. فأجيب
حتى لا تُرفع ثانية..
فوق صليب
أن يزحف جيش
الشعراء الجرار.. الآن
الآن
..... الآن
الآن. (٧)
في القصيدة إدراك
واضح ومبكر لجذر
المعضلة التي يعيشها
الوطن (العربي) عامة إلا
وهو هذه العلاقة القمعية
التي تحكم المثقفين
بالسلطة، واستسلام
المثقفين لها، بل ولهاهم
وراء السلطة، بحيث
تضيع جوهرتهم المتألنة،
التي بها وحدها
يستطيعون رصد حلم
الوطن وإبرازه والدفاع
عنه، وقيادة الجماهير في

اتجاه، ولأن هذه المعضلة هي معضلة حادة، ويحتاج الإعلان عنها إلى درجة عالية من الصدق مع النفس والشجاعة، فإن الشاعر، الذي امتلكها اضطر إلى أن يكون حاداً وصريحاً وربما مباشراً. غير أن هذه الحدة لم تفقده الخصائص الفنية التي امتاز بها دائما في شعره على مستوى اللغة والصورة والإيقاع.

فمن خلال النصوص التي سبق الاستشهاد بها، يستطيع القارئ أن يلاحظ أن الشاعر، رغم استعماله للغة تكاد تكون عادية تماماً بمعنى أنها قريبة من لغة الحياة اليومية، فإن جزالتها ودقتها لاتخفيان على أحد، فإحكام بناء الجملة ودقة اختيار الألفاظ المناسبة للدلالة المراد توصيلها، تنفي أي احتمال للثرثرة (رغم زعم ذلك في ديوانه الثاني) أو الاستطراد، وهذا أمر لا

ينطبق علي مستوي الجملة فحسب، بل علي مستوي النص ككل، صحيح أننا لا نستطيع الزعم بأن الشاعر يقيم بناءً درامياً واضحاً كما كان بالنسبة لبعض مجاليه من الشعراء، ولكن بناء قصيدة مهران السبيد، ينبع من خصوصية تجربته الشعرية التي هي أقرب إلى الدائرية، حيث تتوزع محاور القصيدة على محيط دائرة كي تستكثنه كل أبعاد التجربة النفسية والاجتماعية في مزيج واضح وحساس. وعادة ما يكون الختام قولاً حاسماً يخلق هذه الدائرة بتأكيد يتعلق بالأمل والتفاؤل الذي سبق أن أشرنا إلى امتداده وجذوره في تجربة مهران الشعرية.

وفي سياق هذا البناء اللغوي لا يحتاج الشاعر إلي المبالغة في أعمال الخيال وتصبح العلاقات

المجازية في القصيدة، أقرب هي الأخرى إلى العلاقات المألوفة في اللغة اليومية، وجذورها في التراث سواء الفصيح منه أو الشعبي، لكنها تنجح في تحقيق الغاية الأساسية للشعر (ولفن عامة) ألا وهي غاية التجسيد الذي لا تنجح فيه اللغة العادية. انظر مثلاً كيف يجسد حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان في المدينة:

لما كنا من مخلوقات
مدينتنا البراقة

صرنا لعبتها المحشوة
من أطراف القدمين إلى
الرأس

يصنوف الفـزع
المشحوذ الحدين؟ وأنواع
اليأس

تصلبنا فوق الأعمدة
المفروسة والأشجار
ومزقنا تحت العجلات

الجنونة كالإعصار
وتدحرجنا.. طول اليوم
على الأسفلت

وتفتتنا ساعات الليل

المتشاكل في الحجرات (أ) هنا نلاحظ أن التجسيد يتم عبر مفردات مالوفة، بل إن الصياغات نفسها تبدو مالوفة وعادية، غير أن التمعن فيها يكشف جذرها المجازي القائم على أنسنة الأشياء أو (إحيائها). وبهذا لا تحقق وظيفة التجسيد فحسب، بل تتحقق وظيفة الفن عند الشاعر، ألا وهي رفض اليأس والقنوط وإحياء الأمل. فرغم أن المعنى المباشر للنص يشير إلى درجة عالية من الاغتراب في المدينة والاستسلام لها، فإن (محتوى الشكل) أي دلالة التقنية المجازية تنفى هذا الاستسلام لأنها تعطي حيوية دافقة للأشياء، وتقيم معها علاقة «بشرية» أو إنسانية إذا جاز القول، بحيث يفترق توجه الشاعر هنا عن توجهات «وجودية» أو «شيئية» سادت الشعر والقصة القصيرة في

نهاية الستينيات والسبعينيات، ويصبح «التوريث» الانساني هنا واضحاً. كجذر لالتزام الشاعر وعمق تفاعل الذي يسود رغم كل الأسى. ونفس هذا «النهج» يسود الإيقاع في شعر مهران السيد. فرغم إلتواء الشاعر الواضح إلى تقنية الشعر الحر في استخدام الوزن والقافية، فإن «تيمة» الإيقاع تيمة أساسية وعالية لدى الشاعر، بمعنى أن التوزيع الحر للتفعيلات وللقفائية لا يؤدي إلى إفقاد المطلق قيمة الإيقاع وإحساسه به. وينبع هذا الحرص على الإيقاع، ربما من صلة الشاعر الخميعة بالتراث الشعري العربي ومن الجدية التي يتعامل بها مع الشعر بحيث يبعد به عن «اللعب» (٩)

ويتحقق عبر مجموعة من الوسائل لعل أبرزها الاعتماد على مجموعة

الأوزان الصافية وحدها في قصائده، والابتعاد عن التدوير (فيما عدا عدد محدود من القصائد أبرزها قصيدة «شطحات شاعر لم يكفر بالحب»، والحرص على وجود القافية عبر عناقيد واضحة لا تغيب عن الأذن أو العين.

هذا الإيقاع الواضح، مع حرته يحقق وظيفة الصلة القوية بالمطلق عبر علاقة حضور واضحة لصوت الشاعر (بكافة المعاني النقدية لمصطلح الصوت) وهو حضور ضروري لآكمال وظيفة الشعر التي يتبناها الشاعر في كل شعره، ويعلنها بوضوح في أكثر من موقع مثل قوله:

«لأنه شعري أنا

لا يعرف الصمت المريب ولا سمسرة الفنا

حتى ولو جعنا، وعزت كسرة الخبز المقدس» (١٠) وقوله:

«لست على دين معاوية

(٥) ثرثرة لا اعتذر عنها
ص ٩٩
(٦) السابق ص ١٠٩ ، والد
في الحقائق ص ٢٠
(٧) نفسه ص ٨٩
(٨) قصيدة في الحب
والمدينة، مجموعة زمن الرطانات
سلسلة المواهب . المركز
القومي للفنون التشكيلية
والآداب، القاهرة ١٩٨٦ ص ٢٧
(٩) يشير الشاعر عبد المنعم
عواد يوسف زميل الشاعر
وصديقه إلى أن مهران قد امتنع
«عن كتابة الشعر الصر فترة
طويلة، حتى تيقن أن الدافع
الحقيقي إلى كتابة هذا اللون
هو التطور- ومساييرة روح
العصر، لا الإفساد والتخريب،
ومن ثم أقبل على كتابة القصيدة
التفصيلية الجديدة، حتى أصبح
من فرسانها البارزين»راجع
مقدمة ديوانه الأخير «وكما
يموت الناس ماضٍ الصادر في
«سلسلة نصوص» ٩٠ سنة
١٩٩٥ .
(١٠) من قصيدة «وما
انتهيت» نقلًا عن: د. علي البطي:
بين يدي الديوان ملحق
بمجموعة «زمن الرطانات»
ص ٦٠
(١١) من قصيدة «شطحات
شاعر لم يكفر بالحب» المصدر
السابق ص ٤
(١٢) نفسه ص ٢٧

طرحناها في بداية هذه
القراءة، كما يكشف لماذا
نحتفي به الآن ودائمًا.
هوامش
(١) اللاويين هي:
- بدلاً من الكذب (١٩٦٧)
- ثرثرة لا اعتذر عنها
(١٩٧٨)
- زمن الرطانات (١٩٨٦)
- قادم من النجوع لم يصدر
بعد
وثمة مجموعة من القصائد
صدرت في ديوان مشترك من
حسن توفيق وعز الدين المناصرة
سنة ١٩٧٠ بعنوان «الدم في
الحقائق» ثم أعاد الشاعر
نشرها في ديوانه الثاني:
«المسرحيتان هما: الحربة
والسهم سنة ١٩٧١ وحكاية من
وادي الملح سنة ١٩٧٦.
(٢) الدم في الحقائق . دار
الكاتب العربي للطباعة والنشر،
القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٢
(٣) ثرثرة لا اعتذر عنها. دار
الموقف العربي. القاهرة ١٩٧٨
ص ٩٦- ٦٨ بتاريخ ١٩٦٩ ؛ في
حين أنها في «الدم في الحقائق»
بتاريخ ١٩٦٦.
(٤) وصف الرومانسية هو
السمة الأساسية للشاعر
وزملائه التي وصفهم بها
الكتور عز الدين إسماعيل في
مقدمته لمجموعة «الدم في
الحقائق» ص ٥

الضائع بين تجارته
وتقوش الجدران، وما
يتقياه الشعراء التجار،
ومحظيات القصر،
لكني من أتباع أبي نر
أتلقف منه الإيماءة
والحرف، وأرشف من هذا
الفيض النوراني
وصاياها المشحوذة
كسيوف الله. (١١)
وبوضوح أكثر يغلن في
نفس القصيدة:
«لا تستوقفني الأخطاء
الإيمائية
إلا إن مست قضمة خبز
الجائع..
أو حرقت الأشياء
حوالي وشوهدت الأرقام..
وممادت بالأرض
المستوية تحت الأقدام..
وأغرقت الناس
بطوفان الكذب
المستخلص من ذنب
العقرب
أوناب الثعبان» (١٢)
بهذه النظرية المتكاملة
في شعر مهران السيد
وفي وعيه بنفسه يجيب
الشاعر عن الأسئلة التي

قراءة في (زمن الرطانات)

د. يوسف حسن نوفل

الشعري ، ودلالاته ، وما يتبع ذلك من تداعى المعانى وإذا كانت هذه بصمات الواقع فى نظر شاعر يشعل شعره بزيت مصر ، فهناك فى إجلالاته التراثية : التاريخية والصوفية ، والحضارية بوجه عام ما يمسى فى الضمار نفسه ، يدعم ذلك تضميناته النصية على نحو ما يحدثنا النقاد المحذرون عن "النصوص المتداخلة ، أو المهاجرة ، أو المهاجر إليها ، أو الغائبة ، أو المتخافرة ، أو المتفاعلة ، أو المزاحة ، أو الحالة .. إلخ". إذ تظهر بتوظيف للمقولات الشعرية ذات الرسوخ الذهني فى الوجدان العري من مثل ما نجده فى ختام القصائد (ص ٤٦، ٤٣، ٥٠).

إن الشاعر هنا لا يزعم أنه يملك التغيير ، لأنه لا يملك الكيمياء الخيالية
PIERRE PHI-

والجميز (ص ٨)، والمآذن (ص ٢٢)، والذهبيات (ص ٢٥)، وأبو الهول (ص ٢٠).

يمكن عالم الخطاب الشعري عند شاعرنا فى صور ولقطات ترسم لوحة مصر ، وعبث سماسرة الشقق المفروشة ، واليوثيكات ، ص ٣٨، وتكنولوجيا العصر ، والفانتوم (ص ٣٩، ٤٠) والمقابلة بين بيت الفلاح المصرى البسيط (ص ١١).

- "لامتاع يزحم الأركان فيها ، لاقدور للعسل .. وبيت من يعبث "بالأم" مص (ص ٤٤، ٤٨):

- "أو نار مدفأة يبدو ناعس الأضواء .. ترقص فيه أعمدة الرخام على ترائيم البيانو ، والزريقة .. أو بركة اللبظ ، أو ماء لبصالح الحديقة".

فى الطريق إلى ذلك نلتقى بمكونات الخطاب الشعري وأجزائه وبالمعجم

محمد مهران السيد شاعر ذو عطاء فنى متعدد متجدد ، وفى ديوانه "زمن الرطانات" ، يقدم مضمونا يسترشد الماضى والحاضر ، ويتخذ من مصر منطلقاً لتناول قضية الريف والأصالة فى شكل فكرة أساسية أو محورية مهيمنة على عمله الفنى theme، فهو فى (شطحات شاعر لم يكفر بالحب ص ٣٦)، يلقي سيفه معترفاً بقدر الشجعان الفارين من الطوفان مصلوباً كالخلاج ، ويرى فى اسم مصر كل الأسماء الحسنى ، وفى سبيل ذلك تجد ماء النهر وماء النيل (ص ١٨، ٤٢)، والأهرام (ص ٤٢)، والطمى (ص ٢٤)، والقمر (ص ٧٥)

losOphale أو حجر الفلاسفة ، وهو حجر كيميائي خيالي اعتقد أصحاب الكيمياء القديمة أنه قادر على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب ، وفضة ، أو إلى إطالة الحياة .

لكنه يصير على مواصلة كلماته ، والنضال بقلمه ، وهذا الموقف من الشاعر قد يتعارض مع أصحاب الرأي القائل بغياب المؤلف أو موته ، ذلك أننا نرى الشاعر التائر في النص الذي بين أيدينا ، فكيف نزع موته ؟ مهما قلنا مع بارت بأن النص أغشية متناحية مثل فص البصل ، كلما نزع غشاء التفقيت باخر ، ومهما توقفنا أمام عناصر الاتصال اللغوي . إن قارئ ديوان محمد مهران السيد ودواوينه الأخرى يراه ، مرسل الرسالة في صوته المائل في شعره ، دونما حاجة إلى التعلّق بأهذاب سيرته ، فهو يصور واقعا عاشه واستلهمه وراه ، ثم خلع عليه من ذاكرته التراثية والمعاصرة بقصد أو بدون قصد ، وقد يمزج بين الإنسان والحيوان فيما يريد أن يصل إليه

من تعبيري يرتبط بـ سيكولوجية المعنى .

Psychology Of Meaning

إذ يتعلّق المعنى في القصيدة بـ سيكولوجية النية أو المقصد وسيكولوجية الدلالة . نراه يصور الواقع مقترنا برموز الحيوانات ، وبالرموز التاريخية كالصلاج ، والحرس والمباريس :

لا تستوقفني الأخطاء الإملائية

ألا أن مست قضمه خبز الجائع ، أو حرقت

الأشياء حوالى ، وشوّهت الأرقام .. ومادت

بالأرض المستوية تحت الأقدام ، وأغرقت الناس

بطوقسان الكذب المستخلص من نخب العقرب...

أو ناب الثعبان مآت الحق ، بموت

الشعر ، وضاع الزدوق في

الريح العشوائية .. أصبح ما يحدي حلما ،

والأصل الراسخ يطفو فوق السطح ، يجف ،

فيؤوره الصبغة واللقطاء وإذا ما ربطنا بين ذلك

كله وبين (الأنثى) التي

تمثل الشاعر وجدنا امتزاجا بين الأنثى والآنثية ، ذلك أن صوت الشاعر هنا جزء من مجموع أو من كل ، باعتبار الشاعر صوت عصره وباعتباره مخاطب بكر التاء في حال إنتاجه الكلام .

الجسرة اللغوية:

شهدت حركة الشعر الجديد ما أسماه صلاح عبد الصبور (الجسرة اللغوية) ، وأرى أن هذا النهج اللغوي - أيضا - عند الشاعر محمد مهران السيد في محاولة جريئة لتطويع اللغة الفصيحة لتعابير الحياة المعاصرة ، وتصوير لغة العصر وفي الإطار نفسه تجده من توظيف ما شاع في لغة الجماهير ، من تعبير

- سباع أرض ، وجنيات الجبل الشرقي ، والفقوط ، وشارع الهرم ، والعطش المر ، والجوع الكافر ، وطفح الكيل ، ومرامى الشيخ والصبار . ولعلنا لا نذهب مع من يرون للغة الشعر مستوى لا تتعداه ، كما لا نغالي مع من يرى الإفراط

في تبسيط لغة الشعر ،
بل تتذكر مقولة
هوميروس للشعراء:
"قروعة الترتيب وروثه"
، لو صح تقديري ،
تتلخصان في أن على
ناظم القصيدة العصماء
التي تتطلع إليها الدنيا
بصبر نافذ أن يتوخى ذكر
ما يجب ذكره ، وتاجيل
الكثير إلى أن يأتى حينه ،
كما أن عليه أن يهتدى
بتذوقه فليجب هذا وليزدر
ذاك .

إن التضمن Con-
notation يعني ما
تتضمنه الكلمة من
اتجاهات وتداعيات تحيط
بها فوق ما يتضمنه
المعنى الحرفي ، فهناك
المعنى الإشاري للكلمة
حسب نص المعجم ،
وهناك المعنى الإضافي
الذي توجى به الكلمة
وهذه الإيحاءات
والتضمنيات تكمن وراء
لب المعنى الحرفي للكلمة
مكونة هالة إيحائية
وتداعيات متتابعة ،
والشاعر القدير يدرك قيمة
الهالة الإيحائية ومالها
من مذاق ، وهو بذلك
يختلف في الاستخدام
اللفوي للكلمة عن
استخدام العلماء

والمفلاسفة ، إذ يقتصرون
على المعنى الإشاري لأن
غاية التعبير عندهم
ليست جمالية . هذا هو
سر التوسع في التعبير ،
وسر ما سماه النقاد
الجسارة اللغوية ، وسر
ما نراه عند شاعرنا محمد
مهران السيد .

الإغتراب

يبدو الشاعر في ديوانه
- شأن معظم الشعراء
المعاصرين - في حالة
اغتراب ، أو إحساس به ،
اغتراب عن المجتمع
والعصر تعبيراً عن مقولة
أن الشاعر معبر عن
عصره ، يشعر باغتراب
نتيجة ما يرى من فساد
الواقع ، ولا يقتصر ذلك
على قصيدة دون أخرى ،
وإن تجلّى في (سيرة
ذاتية ص ١٠) وشطحات
شاعر ص ٣٦ ، ولو
حدّثك ص ٤٤ ، وما هم
ص (١٨) ولكل وجهته ص
١٤ ، وغيرها .

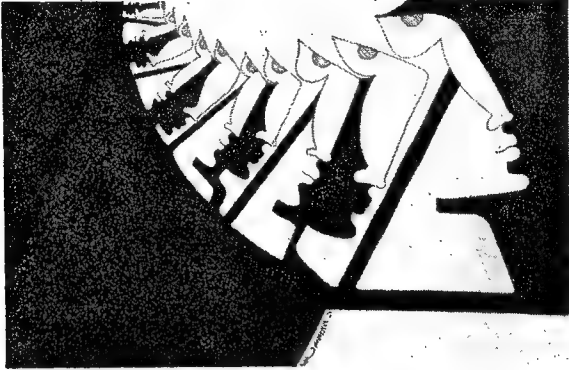
وفي النموذج الآتي نجد
شيئاً من غربة الشاعر ،
كما تتجلّى في واقع غريب
، ووجود "الأغراب" وحبه
"المغتربين" ، إذ يطوف مع
عناصر من التراث مغنياً

على ليلاه (١٩) في عصر
مادى:
تبهرنا تكنولوجيا
الاصباح ، وآخر صيحات
الرقص ، وما في المدن
الحرّة من لمعان المعدن
والأضواء
وتثنى الترف المتحدى
في قلب شوارعك المنهوشة
حتى الأمعاء
تتسع الدنيا وتضيق ،
يغيم الجوّ ويصحو ،
وتدق

الموسيقى في عنف ،
فدور قطعان الغنم
الضالة بالصحراء
أصبحت سراباً ، أو
سراباً ، أو غاراً ليس له
آخر ، أو حلماً يعقبه
الاستئناء
طفح الكيل ، كما طفحت
أحياؤك بالأغراب
أجمع كل الناس على
موتك ، لكنهم اختلفوا في
الأسباب *

الموسيقا

يشيع التدوير في
قصائد الديوان بسبب
طول نفس الشاعر
وضخامة الدفقات
الشعورية ، وحدة الرأي
المجمل فيها ، من ذلك ما
تجده في الصفحات



بين ١٣ قصيدة هي عدة قصائد الديوان.

ومن الموسيقى: التكرار المتزايد الذى يوظف الإعادة مع اكتساب الجديد فى شكل بنائى، إما بتكرار اللازمة، أو المقطع، وقد تنبه الشاعر إلى هذه الأهمية الموسيقية إلى جانب القيمة العضوية وهذا ما نجده فى أمثلة، (ص ٧-٨) وهي تؤكد ما ذهبنا إليه فى مطلع الكلام عن أن الشاعر محمد مهران السيد شاعر غنائي ومسرعى معا

القرن. وانسجام الشاعر الجديد مع الإيقاع الذى ارتناه ناجم عن أن الوزن الشعرى وزن كمي عددي يتمثل فى تعاقب الحركات والسكنات التى تكون الأسباب والأوتاد والفواصل، مهما تعددت آراء الدارسين واجتهاداتهم.

وتشيع القافية الداخلية طيعة فى شعره (ص ٢١٠، ٣١، ٥٤):

ويشيع من بين البحور بحر المتدارك وعنده: ٩، فالكمال: ٣ فالرجز: ١ من

(٣٦، ٢٧). نجد ارتباط الفعل المضارع بالتدوير لما فيه من دلالة الاستمرار فى الحال أو الاستقبال ونقدم نموذجين للتدوير فى مطلع القصائد عنده ساعده فيها نظام التفعيلة، فى التعبير عن التجربة، الشعرية، حيث انسق الإيقاع فيها .. Rhythm مع بنائها اللغوى وفيما عدا نماذج التدوير نجد الشطر الشعرى يطول حيناً ويقصر حيناً شأنه شأن شعراء الشعر الجديد الذى نشأ وازدهر فى النصف الثانى من هذا

محمد مهران السيد و صداقة غالية بدأت بركن الأدب

عبد المنعم عواد يوسف

الأدب بتاريخ ٢٢ ديسمبر عام ١٩٤٩ وفيها يقول:
تعالى نقتنم لقباً
لعل الوصل ينسبنا
إلام الصداقة بعدنا
ونشقى فى ثنائينا
واطياف الهوى تغدو
إمام العين ثغرينا
ونكرى الحب تدفعنا
لفنقى الليل باكيناً
ليسال أحب أزهار
وجنات ثنائينا
وأشعار وانغام
والحان ثنائينا
فهي نستقم ركناً من
الأركان يخفينا
ونفنى فى هوى عاتر
وننسى الأرض والطين
وكان لقائي بهذا الشاعر
الكبير شخصياً حين
انتقلت عام ١٩٥٠ إلى
مدرسة عين شمس
الثانوية، فسعيت إليه،
وكان يعمل مسئولاً عن
مكتب الاشتراكات بمحطة
المطرية المتاخمة لعين
شمس، وكان ذلك عملاً
بمنصبة "استاذنا" الأسمر"
الذى كان حريصاً على أن

الغن الجميل.
من هذه الأسماء، ويقدّر
ما تسعفى الذاكرة:
الداكتر: كمال نشأت وأنور
عبد الملك وعبد العزيز
الدسوقي ومحمود الربيعي
وعلى البطل، وماهر حسن
فهمى ورجب البيومي،
ومحمد زكرياً عناني، ومن
هذه الأسماء الشعاعان
السودانيان الكبيران:
محمد الفيتوري ومحيى
الدين فارس، إلى جانب
الشعراء المصريين محمد
مهران السيد وجلييلة رضا
وإبراهيم عيسى ومصطفى
بهجت بدوي، ومن شعراء
الركن الذين رحلوا عن
دنينا فتحي سعيد
وكيلاني حسن سند وفوزي
العنتيل، وهاشم الرفاعي
والشاعر العراقي الكبير:
بدر شاكر السياب.
ومن بين كل هذه الأسماء
المعروفة لم ترتبط بصداقة
كما ارتبطت بصديقي
ورفيق بريى محمد مهران
السيد.
عرفته أولاً من خلال ما
كان ينشره من قصائد
عموية جميلة، أذكر منها
قصيدة نشرت في ركن

إحقاق الحق، واعتراها بالفضل
أقول: إن المرحوم الشاعر الكبير
محمد الأسمر هو الذي ربطني
وبين أخى الشاعر الكبير محمد
مهران السيد، بهذه الصداقة
الغالية التي بدأت منذ أكثر من
أربعين سنة، وما زالت حتى يومنا
هذا نقية صافية، دون أن تشوبها
شائبة في يوم من الأيام.

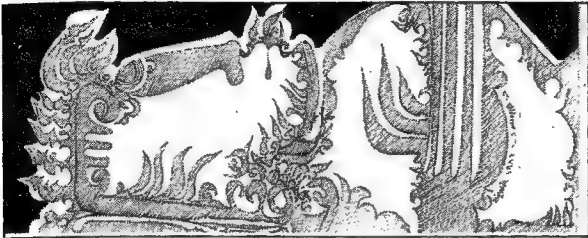
كان ذلك من خلال ركن
الأدب... من المقول والمنقول
والذي كان يشرف عليه
استاذنا الأسمر بجريدة
الزمان التي كانت تصدر
قبل ثورة يوليو واستمرت
بعد قيامها لفترة وجيزة،
وكان هذا الركن يظهر بهذه
الجريدة يوم الاثنين من كل
أسبوع.

والحقيقة أن المرحوم
محمد الأسمر كان له، من
خلال ركن الأدب فضل
إبراز عدد كبير من
الشعراء: منهم من ودع
الحياة الآن، ومنهم من لم
يزل مواصلاً لمسيرة
الإبداع. منهم من ودع
الشعر الآن، ومنهم من لم
يزل على إخلاصه لهذا

يلتقى أبناء الركن بعضهم، لأنه كان يرى في ذلك إكمالاً لدور "الركن" في تحريك الساحة الثقافية في ذلك الوقت. وحرص "الأسمر" هذا نقتقه الآن. وأذكر أنني قد نشرت في "ركن الأدب" في نوفمبر عام ١٩٥٢ قصيدة نوه بها المرحوم "الأسمر" برغم أنها كانت إرهاباً بالشكل التفعيلي الذي توسعت فيه فيما بعد. وإعجاب المرحوم "الأسمر" بهذه القصيدة يدل على رعاية ألقه وفتح برغم كونه أزهرياً، والأزهريون - عادة - يصرمون على الثقايد ومراعاة الأصول الثابتة. كانت القصيدة بعنوان (زهرة نذوى) وفيها أقول: عند الغروب والشمس يعلوها شحوب مات الأديب في نضرة الزهر الرطيب وذوى الشباب ومضى وغاب يا للمصايب.. مات الأديب وإلى القبور والركب يحذوه الطيور نثروا العطور ما بين ورد أو زهور والدمع سال في العين حال والكل قال ... ذهب الأديب

وكان مهران حريصاً على اتباع القصيدة العمودية ذات القافية الموحدة، وإلى جانب قصيدتي تلك نشر "الركن" قصيدة له بعنوان "عذاب" يقول فيها: لا كان قلبى إن هفا لسواك أو كف عن ذكر الهوى وساك إنى وإن طالت ليالى بعدكم عنا، وصرت اليوم لا ألك أرضى بطيفك فى المنام يوزنى وابته ما قد يزيل جفاك يا ليت ما ألقى يصيبك بعضه حتى أراك رحمة بفتاك الكل يحيا فى هواك منعما وأنا المعذب فى جحيم هواك ومنعت قلبى أن يهيم بغيركم شتان بين وفائه ووفاك والأبيات تدل إلى أى حد كان مهران متمكناً لخاصية العمود التقليدى، ولعل هذا ما يفسر ثورته على، حين نشرت بعد شهر واحد، أى فى ديسمبر عام ١٩٥٢ قصيدتي "الكاهن" فى مجلة "الثقافة". لقد قابلنى يومها خائراً، واتهمنى بأننى أسعى إلى

تخريب الشعر وإفساده بمثل هذه المحاولات الدخيلة عليه - على حد قوله آنذاك - ولعل هذا التصور غير الصائب، لطبيعة هذا التجديد هو ما حدا بشاعرنا الكبير إلى الإمتناع عن كتابة الشعر الحر فترة طويلة، حتى تيقن فى نهاية الأمر أن الدافع الحقيقى إلى كتابة هذا اللون هو التطور ومسيرة روح العصر، لا الإفساد والتخريب - كما تصور - ومن ثم أقبل على كتابة القصيدة التفعيلية الجديدة حتى أصبح من فرسانها البارزين. وحين أنهيت دراستى الثانوية، وغابت "عين شمس" متوجهة إلى الجامعة بدءاً من عام ١٩٥٢ ظل "مهران" معى، فقد حرصت على أن يكون مشاركاً فعلاً - من خارج الجامعة - فى نشاطنا الثقافي بالجامعة الأدبية لكلية الآداب جامعة القاهرة فى ظهيرة يوم الاثنين من كل أسبوع. وبعد اشتراكنا فى نشر قصائدتنا بدوريات القاهرة انتقلنا معاً إلى النشر فى مجلات بيروت بداناً بـ "الأديب" ثم "الآداب" كما كان "مهران" من فرسان الشعر بمجلة "الثقافة" الوطنية التى كان يرأس



تحريرها - في ذلك الوقت
المفكر العربي الكبير
الاستاذ حسين مروة،
ويشاركه في إصدارها
النقاد المعروف محمد
ابراهيم دكروب. وفي هذه
المجلة نشرت أنا (يضا
بعض اشعاري.
وهكذا توالى نشر
قصائده الجديدة إلى
جانب قصائدي في مختلف
الصحف والمجلات العربية.
وإذا كان صبيقي الشاعر
المتميز "مهران" قد صرح
في أكثر من لقاء صحفي
بانني كنت أول من أخذ
بيده إلى داخل الحياة
الثقافية وعرفته بأبياء
واساتذة كبار مثل الدكاك
عبد العزيز الاهواني وعبد
الحميد يونس وشكري
عباد وعبد المحسن طه بدر،
وكذلك بالصادق الناقد
الاستاذ رجاء النقاش الذي
كان زميلي بالجامعة،
فالحقيقة انني مدني له
باضترأكي في كثير من
الندوات التي كانت تقام

في النوادي النوبية
وتجمعاتها بجي عابدين.
والجدير بالذكر اننا
اشتركنا في تكوين رابطة
انبية باسم "الفجر الجديد"
انضم إلينا فيها عدد من
الأدباء. وكانت ظاهرة
الروابط الانبية قد انتشرت
في الخمسينات في جانب
رابطة الأدب الحديث.
العديدة كان هناك رابطة
النهر الخالد وتضم
الفيتوري إلى جانب كمال
نشأت وفوزي العنتيل
وغيرهم. كما كان هناك
رابطة الأمم المشتركة التي
كونها الشاعر الكبير
المرحوم نجيب سرور، إلى
جانب الجمعية الانبية
المصرية التي تضم صلاح
عبد الصبور، وعز الدين
اسماعيل وأحمد كمال زكي
وفاروق خورشيد وعبد
الرحمن فهمي وعبد الغفار
مكاوي، فلماذا لا تكون لنا:
مهران وأنا رابطتنا الانبية
الخاصة بنا؟
وبرغم عدم تقائنا في

بعض المنطلقات السياسية
والتوجهات الفكرية، فقد
كانت أهدافنا واحدة.
ومازالت الدوافع الثقافية
المتتملة في الإيمان بكرامة
الإنسان وحرية، وأهمية
أن يطرح عن كاهله كل
صنوف القهر معالم
مشتركة في تجربته
وتجربتي. ولم تستطع
السياسة أن تفرق بيننا في
يوم من الأيام.
والحقيقة انني قد أقدت
من تجربته الفنية الكثير
وكانت صلتني به إثراء
حقيقيا لتجربتي، وشجعا
مستمرا لطاقتي الإبداعية
حتى الآن، فهو أول من
أطلعني على شعري وأخذ
بعين الاعتبار ملاحظاته
حول ما أكتبه.
واسأل الله أن يقيه
عطاء متجددا، ومدا
مستمرا لشعرنا العربي
الحديث، يضيئ حياتنا
الثقافية في زمن كثر فيه
الأدعياء والمتشاعرون.

محمد مهران السيد:

أمنت بالناس .. ورفضت شكلاية السبعينيات



مجدى حسين

اليسار، فهو ابن الفخر
وابن الصعيد المنسى، وأن
يعرف السجن، ليخرج منه
مؤكد العهد من جديد: أنا
قادم مهما تكاثفت الرزايا
والمباليك.
يقف على بداياته الأولى

ولكنه امتك الشعر - رغم
قلة إنتاجه - ففاضل به
من أجل العدل والتقدم
والحرية، فهو القائل:
ولأنه شعري أنا، لا يعرف
الصمت المريب ولا
سماسة الفتاة.
وكان طبيعيا أن يعرف
"محمد مهران السيد"
طريقه إلى السياسة عبر

"هل صرت إلى هذا
غريبا، لما انفرطت من بين
أصابعك المرتعشة، أوراق
العمر...؟"
يتساءل الشاعر "محمد
مهران السيد" في حسرة،
عن كل هذه الغربة، فكل ما
حوله يؤكد لها ولا ينفىها،
يعلى من العزلة
ولا يحطمها، أجيال تنفى
أجيال واتجاهات تأكل
جهود الرواد، فأنى للشاعر
المعرض أن يناضل بشعره،
في زمن ينكفن فيه الشعر
على الذات. ويعبس
الخاص في سجن الغموض،
ويطرد العام بعيدا عن أطر
الحدائق.

هو صاحب سير
تتوازي مع سيرته كشاعر،
فهو الصحفي والسياسي
، وصاحب صوت متميز،
يتقدم به الصف الثاني
من جيل رواد الشعر الحر
في مصر، لم يمتلك في كل
هذا سسوطا ولا ذهباً.

التي تقترب من نصف القرن ويقول:

- اعتقد إننى مارست الشعر ونشأت معزولا من الوسط الثقافي جميعه، وكنت أعرض بدايات الكتابة على أصدقائي، فيضعون يدي على مواطن الخلل الوزني، حتى بدأت تستقيم لي الأمور، ونشرت في جريدة "الزمان" في صفحة الأدب التي كان يحررها الشاعر "محمد الأسمر"، وكانت قصائدي الأولى عمودية، وتعرفت في هذه الفترة - عام ١٩٤٧ - على صديقي الشاعر عبد المنعم عواد يوسف، كما تعرفت على "محمد الأسمر" عن قرب، الذي أبدى إعجابه بما أكتب وإن أخذ علي مسحة الحزن، التي تغلف قصائدي واعتقد أنها لازمتني طوال مشواري الشعري.

الشعر والفقر

■ تلازم الوعي بالشعر عنك مع الوعي بالفقر، فهل كان الشعر سبيلا للتعبير عن الأم الفقير، والعمل السياسي سبيلا للتخلص من آثار هذا

الفقر؟

- الحقيقة إننى في فترة سابقة حاولت أن أمارس الرسم، ثم كتبت القصة القصيرة، ثم عرفت الشعر، وكان أحد أصدقائي يجيد العزف على العود، فكان يلحن مقطوعات مما أكتبه، ووجدت في هذه الأمسيات تشجيعا غير مباشر على ممارسة الشعر، وفي المقابل أنا ابن أسرة فقيرة جدا، نشأت وحيدا في بيت صغير لأب صعيدى، وأم تسمى - لأمها - إلى الأصول السودانية، ولدت في تجمع الشيخ عطى بسوهاج، في ذلك الزمن الذي كان فيه الصعيد منفى للمصريين الذين يخطئون، وكنت وحيدا ليس لي أخوة وفي هذا الوضع أحببت العزلة، واهتمت بالقضايا الاجتماعية وبدأت التفتيش عن الأفكار الداعية إلى العدالة متمثلة في الاشتراكية، وعبر صديق لي اسمه "محمد حبيب" قابلت أعضاء من الرابطة، والغريب إننى لم يجندني أحد، بل كانت لدى

الدوافع للانضمام إلى هذا الحزب، وشاركت في مكتب المثقفين بالحزب ولكننى صممت على العضوية العاملة المنظمة، دون الاكتفاء بمكتب المثقفين، وظللت في هذا النشاط حتى تم اعتقالى عام ١٩٥٩ ولم أخرج إلا عام ١٩٦٤. وفي السجن انضمت إلى "حدوث"، التي وجدت فيه اهتماما أكبر بالفنانين والمثقفين عموما. وبعد خروجي من السجن لم انقطع - على الأقل روحيا وفكريا - عن هذه الأفكار التي غرست داخلنى في سن مبكرة، ولسى أن أؤكد هنا إننى خرجت من السجن لى زوجة وثلاثة أطفال، لم يعد لى أحد يد العون، وكان على أن أواجه المستقبل، فعملت في الإذاعة، وفي شركة مختار إبراهيم للمقاولات، إلى أن حصلت على تفرغ من وزارة الثقافة، وكتبت في هذه الفترة مسرحيتى "الحربة والسهم" وحكاية من وادى الملح، وفي السنة الثالثة من التفرغ تقاعست نوعا ما، وفي هذه الأثناء عملت مع الشاعر الراحل صلاح



عبد الصبور - الذى كان يعمل مدير عام النشر بهيئة الكتاب - ولم يتركنى إلا ووضعنى فى عمل آخر بمجلة الإذاعة والتليفزيون، بعد ما اصطدم مع د. الشنيطى، وظللت بهذه المجلة حتى المعاش.

وبالطبع فى مثل هذا المناخ كان لابد أن يتحلى الشعر بالسمة النضالية، سواء فى مواجهة الاستعمار، أو فى مواجهة قوى الرجعية العربية، وجاءت فى هذا السياق جماعة "الفجر الجديد" التى اشتركت فيها مع عبد المنعم عواد يوسف ومحمد الفيتورى وفوزى العنتيل فى أواخر الخمسينيات، كما صدر نيران "أغاني الزاحفين" وهو ديوان مشترك على شكل منشورات شعرية شارك فيه عدد كبير من الشعراء منهم زكى مراد وتجييب سرور وكمال عمار وجيلى عبد الرحمن ومجاهد عبد المنعم ومجاهد وتاج النور الحسن وأحمد عبد العال وعبد المنعم عواد يوسف، ورسم له الغلاف الفنان مصطفى حسين، ولم يكن

المقصود من هذه القصائد جمعها فى ديوان شعري، بل كان الهدف توزيعها كالمنشورات على القاهى وفى المصانع والشوارع، خاصة أن هذه القصائد جاءت ردا شعريا على المشروع الأمريكى الذى حاول أيزنهاور إقامته فى المنطقة بعد سقوط حلف بغداد وكانت القصائد بمثابة شعارات للمظاهرات التى عرفت شوارع القاهرة فى هذه الفترة.

قهر المباشرة

■ لكن الارتباط الحميم بالهم الوطنى العام .. الم يقوع إنتاجك الشعري - وابناء جيلك - فى المباشرة والخطابية التى تفقد الشعر مصداقيته الفنية؟

- اعتقد أن دعاوى المباشرة والخطابية وغيرها .. هى أطروحات حديثة جدا، وطرحها جيل السبعينيات ومن تلاهم، لتدعيم وجهة نظرهم، وإذا كان ديوان "أغاني الزاحفين" قد أسقط الصورة الشعرية والفنية فى قصائده،

وهذه حقيقة، لكن هذا لاينفى شعورية القصائد، ففى هذه الفترة كان الشارع المصرى يموج برفض المخططات الاستعمارية فى كافة أشكال الكتابة، ولا نستطيع أن نقول إن الشعر الوطنى بشكل عام خلو من الخصائص الفنية، وإن القضية الوطنية يجب أن تكون واضحة فى القصيدة، فالشعر هو فن التعبير، وليس صورا غائمة تحار فى تفسيرها، أو مجرد مشاهد بهلوانية لا تتعدى إبهار القارىء، ومن يرفضون هذه الاتهامات، يمارسون نوعا من الإرهاب، إذ سيجد المطالع للشعر فى هذا الجانب صورا فنية مركبة، تنطوى على جمالية ما، وتنطوى على إيقاظ للوعى واستثارة للجماهير، والأمير يرجع إلى كون الشعر فى هذه الفترة كان سلاحا فعلا، بدليل أن العطاء الشعري لحقبة السبعينيات وماتلاها، شديدا الانفصال عن مجريات الأمور فى عالمنا العسري، وكان هذه المجموعات تعيش فى والد،

والشعوب العربية بكل قضاياها في واد آخر!

■ هذا الوعي بالخاص والعام لم يقصّل بينهما أبناء جيلك فهل تم الفصل على أيدي الأجيال التالية؟

- عدم الفصل بين الخاص والعام في تصوّري مسألة بديهية في كل الثقافات، ولم تقف همومنا الذاتية حائلاً أمام اهتمامنا بقضايا الجماهير أو نصيب معانين لطموحات الشعب والمتلقين، ذلك المتلقى الذي لم يمت عننا كما مات عند الجيل التالي لنا، فالقضية الوطنية والاجتماعية كان لها المحل الأول من الاهتمام، أما القضايا مثل الحب والهجران فاعتبرها مسائل خاصة بي، قد تتجلى في قصيدة هنا أو هناك، لكنها لا تطفئ على الهموم العامة وبالطبع أنا لا أتهم أحداً، ولكنني أتهم المناخ العام الذي أدى إلى ذلك، والمسألة الخطيرة في الأمر أنهم - جيل السبعينيات - لا يقولون كلماتهم ويمضون، إعمالاً

للتعددية التي يروجون لها أيضاً، ولكنهم يسعون لتسييد اتجاههم في الكتابة، ويرمون الآخرين بكل النقائص ولا يمكن أن نرضى أن يرهّبونا بمسألة المباشرة، فالن لا بد أن تكون له وظيفة، حتى لو كانت وظيفة جمالية وامتناع ذهني.

■ هناك تعليل آخر يقوله البعض بأن الشعر تأخر لارتباطه بالعام وبعده عن الذات، في حين تقدمت الرواية عندما خرجت من حدود الذات إلى العام..

- السيادة كانت للشعر منذ بداية ثورة شعر التفعيلة، وظل كذلك طوال الستينيات، ولم ينزل عن سيادة الساحة الثقافية إلا بعد ما زحف الوجدان الشعري شمالاً وبدأ يستورد أفكاراً غريبة على وجدان الشعب العربي، هنا بدأت الرواية والقصة القصيرة ترقى في تعبيرها عن هذا الوجدان، وتقدم الرواية والقصة هنا سيرجع في نظري إلى تعبيرها عن القضايا التي تخلى عنها الشعر وبالطبع نوعية الرواية

والقصة التي أخذت من الشعر السبعيني منحى لها، لا تجد لها وجوداً على الساحة ولا تأثيراً في القراء.

تحطيم اللغة

■ لك محاولات في تطوير اللغة الشعرية، عبر مزج الألفاظ الدراجة في السياق الشعري.. كيف تنظر إلى اللغة وهل تراها مجرد أداة توصيل لما تريده من أفكار، أم هي غاية في حد ذاتها؟

- اللغة عندي وسيلة لتوصيل الفكر وبناء الصورة الشعرية، ولم تكن غاية في حد ذاتها، وإلا سقطت في بحر الشكلائية والمغامرات اللفظية واستعرض التمارين، فهي مثل الألوان ولا يمكن أن يكون الأبيض أو الأحمر أو الأزرق غاية في حد ذاته، بل محصلة التركيب اللوني هي التي تحدد هوية العمل وغايته، ولذلك لم أفهم دعاوى تفجير اللغة التي نادى بها البعض التي أراها دعاوى مستوردة، فنتهي إلى معطى ثقافي مغاير

تماما لطبيعة ثقافتنا، وهذه مهمة النقاد الذين يجب عليهم أن يسيروا أغوار هذه النصوص أو الاتجاهات الجديدة، لاستخلاص رؤى نقدية، لكنه الاستسهال الذي يقع فيه البعض، إذ يجدون نظريات جاهزة هناك، يقرأوها ويأتون بها إلينا، وهو ما أراه جزءاً من المظاهر الانفتاحية التي ابتليت بها في كل مناحي الحياة.

■ لكن هذه التفجيرات اللغوية تمثل لدى البعض ثورة في حد ذاتها، الم يراودك امتلاك ناصية هذه التقنيات التي يحظى بها الشكل الإبداعي الجديد، حتى لو جاء على حساب المضمون؟

- الشكل في تقديري لا يقف حجر عثرة في وجه المضمون ودور الشاعر الجيد أن يبحث عن الشكل الذي يخدم المضمون الذي يريد، والحقبة إنني أرى التقنيات التي امتلكتها في شعري متقدمة بتقديم الرؤية التي أعبر عنها، فالمسألة في اندماج شكل لا يمكن فصله عن

المضمون، ولا يمكن لأحد أن يزعم بأن القصيدة التي أكتبها اليوم هي نفس القصيدة التي كتبتها منذ ثلاثين عاماً، فكل ديوان لي يمثل مرحلة ونقله في بناء القصيدة، لي فوايت المضمون، ولكن لي نقلات في شكل القصيدة، فمنذ بدايات تكويني وأنا صوت متميز، وهذا التميز لا يتأتى من القضية الاجتماعية التي أتناولها، فالكل يتحدث فيها، لكنه يأتي من طريقة تناول، وإذا رفعت الاسم عما أكتبه، سيدرك المتابعون إنها لي، عكس الكثير من أسماء شعراء السبعينيات، الذين تشابه قصائدهم بلا تمييز في بنائها أو مفرداتها..

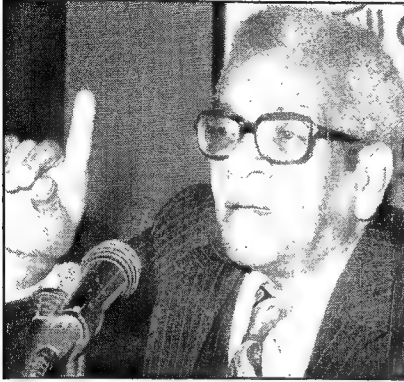
رؤية التراث

■ لك رؤية محددة في التراث بكافة عصوره، تتجلى في المسرحيتين الشعريتين وكذلك في الدواوين عبر الإضافة المعاصرة لهذا القديم وليس مجرد نقلها أو التأثير بها.. كيف تنظر

إلى التراث؟

- علاقتي بالتراث ذات شقين، فقد نشأت وتربيت على التراث العربي، وأراه الأساس السليم الذي ينهض عليه أي بناء ثقافي، سواء كان غربياً أو اجتماعياً، ويوضح هذا في مجمل ما كتبت، وهو الذي أكسب لغتي خاصية معينة لا تذهب في عطاء الآخرين أو تشابه معهم، والجانب الفرعوني في هذا التراث لا ينفي الجانب العربي في وجداني، واهتمامي بالتراث المصري القديم في المسرح الشعري كان مرده التأكيد على أن الحضارة المصرية القديمة، ليست حضارة منحوتات، بل حضارة متكاملة.

الامر الثاني في اهتمامي بالتراث هو التأكيد أيضاً على أن الشعب المصري يقاوم الظلم منذ قديم الأزل، وأنه ليس شعباً مستكيناً، ففي مسرحية "الحربة والسهم" التي تتناول أسطورة إيزيس وأوزيريس، في تجسيد الصراع بين الآلهة، وأن انتصار حورس يتم بفعل قوة خارقة، وهي قوة الإله رع



قوة خارقة ، وهي قوة الإله رع ، ولكنني أعدت في المسرحية هذه القوة إلى الشعب الذي التفت حول إيزيس وابنها ، باعتبارهما يمثلان القيم التي يمثلها هذا الشعب ويسعى إلى استعادتها من الطاغية ست . فانا لست خافلا أعيد صياغة الأسطورة كما يفعل الكثيرون ، وكذلك الحال بالنسبة لمسرحية 'حكاية من وادي الملح' إذ تركّز الأسطورة القديمة على إنسجام الفرعون من شكاوى الفلاح الفصيح ، قاعده إليه حقوقه ، وقد تكون الفصاحة كاذبة وتنتصر للباطل وليس للحق ، ومن هنا جاءت صياغة المسرحية من منطلق دفع الشعب المحسّط بوادي الملح إلى الوقوف مع حقوق الفلاح ، مما أجبر الفرعون على رد الحقوق إلى هذا الفلاح ، فانا لا أستبعد القديم كونه قديما ، لكنني أحمله مضامين معاصرة .

■ هل ترى علاقة بين رؤيتك للتراث وهذه المسحة الصوفية في شعرك ، تلك المسحة التي

التجربة ، وبدأت انظر إلى الأشياء نظرة مغايرة .

■ هذه التجربة الشعرية التي تتوازي مع تجربتك الإنسانية بلا انفصال .. هل انت راض عنهما ؟

- بالتأكيد انا راض عن نفسي تماما ، والشئ - ربما الوحيد - الذي لم أَرْضَ عنه هو قلة الإنتاج ، وهي كانت خارج إرادتي ، لي أربع ديوانين ومسرحيتين ، لكنني على اقتناع بأن هذه الدواوين الأربعة ، تساوي أربعين عند آخرين .

انتشرت لدى كثير من الشعراء ؟

- أنا معك أن الكثيرين يغتفرون من النصوص ، لكنه بالنسبة لي يمثل خاصية بشرية ، فكلما أوغل الإنسان في العمر ، تحدث له بعض التفاعلات الفكرية التي تأتي في هذا الشكل الصوفي ، لكنني لا أستخدمها في إطلاقها الجرد ، بل أحاول توظيفها بلا إبهار أو غموض ، بل فنلرج ضمن اهتماماتي بالقضايا الاجتماعية ، وأعتقد أنني اتجهت إلى هذا الاتجاه بعد ما تخففت من أعباء

الديوان الصغير

طائر الشمس بدلاً من الكذب

مختارات من شعر
محمد مهران السيد

الزمن والمساحة
(١)

يا أيها الطير المباح لكل من يطأ
الحقول
والمستباح لكل فغ
ما عادت الأشجار تصغى للصغير،
ولا الغصون هي الغصون
ولا الصباح هو الصباح ولا المساء..
هو المساء!!
فيم التفت، والهوى قد شاخ في يوم
وليله؟
والليل محمول بأثواب العقارب،
والسديم تفحمت فيه الألهة!
خبئ صغارك في يدي
فأنا وأنت مخلصان
.. ومطاردان إلى أقاصى الروح
والنفس الأخير.. ولا مكان
انظر، فما عادت أغانيك القديمة
ترتوي منها الصدور
ولا تعشش في شبائك العذاري
هذي قرى الفيديو الجديد تنام فاعرة
العروق،
تغط في عمق العواء
والجوع.. جوعان..
جوع إلى الجبن للقريش، وآخر حلم
السفر
ثم السفر.. ثم السفر..!
(٢)
ما تقول؟ أنرتحل

يا أيها الفرخ الصغير إلى متى؟
وجميع ساعات البلاد بلا عقارب
وجميع هذى الأرض كف واحده
مضمومة منها الأصابع فوق أعناق
الذين بلا خزائن أو أقارب!
لا صوتك المحبوس في الأمعاء يشجى
سامراً، أضلاعه أنكفات على بعض، ولا
شعري المبتل بالمرارة والرغائب
فالكل غائب
الكل غائب..
فلنحتمل ثقل الرؤوس الساجدة
وصراخ سرب اليوم.. في الصلوات،
والندوات والصحف
التي أبدأ تهددنا بتضييق الرصيف
ويابتلاع البحر للشهوات،
والصمت المناوب
ويكسر أعناق المواجد
ويقلب مختلف الموائد !!
أوسعتني لوماً، وأوجعني الجواب
طيرانك الليلي من يهديه نحو الشمس،
والعتبات،
أو حلم الوصول؟
لا آخر الدنيا انتهاء..
أو ضحكة الأنثى ابتداء !!
كل الثواني لقطة فيها ابتداء وانتهاء،
فيها إنتهاء وابتداء
وأنا وأنت، ورقصة المذبوح تأخذنا
بعيداً،
حيث لا لقيا ولا حتى إياب
(٣)
نهر من الغربان يحتضن المدى

طائر الشمس

أدعوك رغم
ضجيجهم، وذنوبهم،
ويكل ما أوتيت من شفقي،
ومن وهن المشيب
ألا تغيب..
طامن خطاك،
وانزل قليلاً.. من علاكا
فرقابنا انكسرت، ونحن نحيل
نحونا.. بدورا في سماكا
الأرض أضيق ما تكون، فلا تبارح
هذا المدى متر مربع
يتمرغ الأقزام فيه، فلا توجع.. أو
ترفع
الكل في الطابور يلتقط الحصى،
ويطيل من عمر السجود
هذي مفازتنا تشقق وجهها خجلاً،
وما زالت تشير بحاجبيها للوعود
وتوزعوا بين التدنى والمصالح
القول جارح
لكنني ماذا أقول؟
أنا كالأصابع مضيق بين الأصابع
ما بين فاغرة مراعيها وبين عواء
داغر
قد أفلتت منا الطهارة كلها والقبح
جامع
ويكل رايقة ملثم
لا يقتضيه الحال.. إلا أن يزوم !!
لا يقتضيه الحال.. إلا أن يكومنا
صفائح فارغة..
يعلى على أصدائها علماً، يقبل كل
أقدام السماء.. لكي تقوم !!

فاليت هنا،
حتى تغنى الشمس ثانيةً وتنفث
الكوى،
قد ضاع منا البعد، واشتبكت خيوط
شصوصنا
وتصادمت أحلامنا، ولكل "مرء" ما
نوى..
ويل لنا.. ويل لنا.. ويل لنا
من كل فاصلة، تباعد بيننا،
... أمديتني هذى، وسكان الشوامق
أهلنا؟
من حط في الليل المقامر.. فوقنا..
أى الحشائش قد تنامت تحتنا
من أى منعطف أتي
هذا القطيع من الخراثيت الفسبية..
حولنا ؟
ويل لنا.. ويل لنا.. ويل لنا
(٤)
من يغرس السكين في الجسد الموات ؟
فالجرح.. يفصد قيحة ويحرك المغمى
عليه،
من ذا يمد يديه في نار الجوس،
مفتشاً عما تبقى من فتات
ويصب من زيت الحقيقة قطرة، تنداح
ذاهبة إليه؟

يا أيها البلد المغذ إلى هويته الجديدة
!!
وفقاً بنا..
لم نجن ذنباً في هواكا
أو خانك الفقراء، أو.. عشقوا سواكا

فاصبر فانت مطارد

بالعشق، متهم بآئك لا تطيق سوى
الهوى
وبآئه لب المصائب

(وسوك فى العشاق غادر)
قاله لم يختر وجوها شاهها قصف
المحاور
الله رب للسرائر
يا أيها الطير الرمادى الجميل..
أقول: حاذر

وارباً بريشك أن تلوثه مساحات
التثاؤب، والعقول الشاغرة
لا شئ يجدى، فالضرائط لم تعد إلا
رسوما.. فوق حائطنا المصمم
وفق الهوى المأجور، والشعر المرمم
انظر هنا، وانظر هناك
لا شئ يغرى بالرحيل
لا نخل، أو شجر الأراك
لا ظل، لا أطلال تبكيها.. وتتتهك
المحاذير التى غطت سماك

لا تحسبن رماننا الدامى، يوصلنا
إلى أشياء تبدأ إنه عنق الختام !!
يا أيها الطير الصغير المستهام
أمكث هنا..

صيف هنا
والبس شقاءك.. ها هنا
حتى.. ولو طوردت بالسخف المخيم
حتى.. ولو أسكنت عشاً كل ما فيه

مسمم

فجميع أرضك
أيها العربى
.. لو تدرى مخيم

(من نيوان ظائر الشمس)

النيل؟! لا..
أوقفنى فى الغسق الشاحب
حتى ملتى الأنشئ.. والصاحب

■■■■

مولاي..
لم يبق بهذى الدائرة المغلفة سوى
حتى ظلى المتعجرف..
فى زمن الأعشاش المملوءة بالريش
وديوك الليل المختالة !!
غادرنى،
أوهنه أن يتخبط مرفوعاً فوق ذؤابات
سيوف الخيالة
وانسحب خفيفاً، وتوزع بين جروحي
وترسم فى صخب مقاهى المدن
المحتالة

... خطوات نزوحى !!

لا تأخذونى بالتجاعيد التى افترشت
كيانى
قد شاخت الأشياء فى كنف الغوانى
وتقوست قامات أعمدة الأمانى،
لم يبق فى كتب الكهانة.. ما يثير

طائر الشمس

هل أنت غاضبة
على
كم ألف زنبقة أحملها الوداد، تعود
ناقمة إلى

ما زلت أنفض عن مواجيدى الغبار،
ليصيح الصوت العلى
أنا لست "حلاج" الزمان، ولست "ذا
النون" العتى
أخطو على درب اللقا حفرًا...
فقبلى ضاع أكثر من فتى
سلطانه العرش المجنح فى سماء
الجمر،
... هل أمضى إلى الحنف المدون
أم أسير إلى هزيم الرعد، فى القلب
الغوى ؟

لفى اندفاعى بالصبايات العلى
واستمتعى بالياس رقرقا، ومحمولا
على دمعى العصى
صليت مليوناً من الركعات
واحتمل الجبين شولط نار الجوع
والشوق المعبذب فى يدي
لا شئ يهزمنى سوى صمى المدوى
فى حنايا جاني
كنت الكثير إذا ضحكك
وإذا عبت، فكنت أغبرق فى
سمارك، مغمض
العينين أخفى فى صفائك الحية،
ناظرى

إلا المواجه،
وتكشفت سوعات دجالى الصوامع،
لا تشتمونى..
فجميع ما تعطى التروس هو الصرير

النيل ؟ لا
لا تقريوه.. فليس لى مكى سواه
ستظل تمسحنى عرائسه وإن أجفلت
تحضنى يداه
هو ليس أعمى..
لا يفرق بين طابور وآخر
أويين نائحة وأخرى
... فالياه، هى الياه
... تعطى بكارتها لرفوعى الجباه

سأهجركم ما استطعت مليا..
فلا تستفزوا الجراح.. لدا
لكم دينكم وانتفاخ الجيوب
وساقية.. لا تمل العويل.. تسيل
قواديسها بالذنوب
ولى..
بعض ناي قديم، يندندن..
حكايته..
إنه لم يدجن.
(من يموان "طائر الشمس")

بدايات الأغاني

إلى فاطمة .. أمى

يا أيها الوجه

المحمص في أتون شقائنا منذ

الأبد

يا أيها الوجه المضمخ بالعصارات
التي كانت بدايات

الأغاني، وانتفاضات الجسد
هل خلقتك مشيئة اللوح المخبأ في
سماوات

الدخان، فكنت واحدهما الأحد ١٩

يا أيها الوجد الصمد
لى مثل وجهك واللسان فكيف لا
أدعوك في صمتي
المتوج بالزبد.

... يا أيها الوجه المحمل بارتعاشات

الفصول وبالذى

قد كان أو ما يستجد

فلتبقي مشكاة الحقيقة في يدي، ولا
تمانع

أن أكون لك المريد.. وكيف لا.. حتى
الأبد

(من ديوان طائر الشمس)

لا تغلق الباب

لا تغلق الباب،

تقول إن الشارع الطويل قد خلا من
المارة

والريح تدفع التراب في العيون.

وفوقنا كتائب السحاب

.. حوافر الخيول تقدح البروق
والرعود

ومن عباءات الجنود

يطل الف الف.. مزاب؟

لا.. تغلق.. الباب

فربما احتاجت لنا.. جاره

وربما كانت على الطريق

انباء ربيع، أو خسارة

وربما.. أتى صديق

أورب عابر يريد

.. أن يخلع النعل، ويغسل القدم

يريح رأسه قليلا عندنا، ويأتم

فنحن لا نجود

لا،

لا.. معاذ الله

لكنما الحياة نفسها.. هي التي تجود

(من ديوان بديلا من الكذب)

الفرس العذراء

في خيمة قبلاتي.. كنت أواعدها كل
مساء

كانت تاتيني من شباك الروح

كى تغزل ثوبا للروح

كانت تاتيني جامحة، يملؤها قلق وغناء

تتفتت بين يدي..

واللمها في زفق بعد تداعي الأعضاء

طائر الشمس

زوجات
الخلفاء؟

* * *

أقرأ في عينيك كتابي

تفتتح مشرعة أبوابي
أمضي في الدُغل المشتجر الأغصان
حتى أدرك.. ما بي،

...

يا هذي الجنية كُفّي
حتى لا يتبعثر فيك صوابي
ولتقطع كفي

إن لم أستحضر أحلام شبابي
أنا لا أكذب، لكني أتجمل

حتى أفرش بالوجد رحابي
غالية كنت، وغالية ستكونين

حتى أصبعد منفلتاً، والموت أسير
ركابي!

يا زهرة داليا، يتمناها كل العشاق
صبي نارك في، ليخضر الشعر

وتزهر أوراقتي
فأنا جوعان إلي النعيمي.. مفتوح
الأحداق!!

* * *

عنوا، أنا لا أعطيك الحكمة

(١)

لم تبق أيام الخنا

سيدتي الفرس العذراء:
مهرك معطاء

وغريب الأطوار،

.. يأكل أوراق الحناء

ويللم زهر الرمان، وينشره في كل
الأنحاء

ينشر عرف الوجد علي..

كاف الكون

.. ونون النسوة

يا الله..!!،

كيف تجمع هذا الشهد بقرص واحد،
أو تتقطر

كل خمور الدنيا في نهر يتدفق
بالصبوة؟

* * *

هذي البنت المجبولة من نعم الدينيا..
وخرافات

أساطير ألحها.. فأكاد أطيّر

لا أعرف من منا العاشق والمعشوق

لا أعرف.. إلا أن لقاء المجنونين

.. حريق!

فأصرف عني بالله عليك الأوجاع

فأنا ملتاح

وأنا حين توافيني.. أرتاع

وأجدف، فألح كما تعرفه.. سلطان

سلطان شرس، أو دموي لا يقبل

إلا أن أنصاع.. فليذهب كل ملوك

الأرض

.. هباء

فهي السلطنة رغم أنوف الملكات

.. وما ألهم طابور الشعراء

قل لي من عزة أو ليلي، أو حتي

للحر، فى هذى الدنيا

كرما.. ولا

نخلا.. ولا

ظلا.. ولا

ماء.. ولا

فالزمل غطى.. كل واحات المنى

(٢)

يا أخوتى طال اشتياقى للغنا

عبر "الخطابات" .. النجوم

عبر "الخطابات" .. الهموم

طال الحنين إلى النجوم

تلك التى جفت على الشطين من هجر

الأحبة

وتشابكت من فوقها سحب الكابة

والوجوم

(٣)

كنا وكان..

وتبعثرت أحلامنا فى اللا مكان

وتناثرت فى اللا زمان

(٤)

نخلتنا أيدى الأيام العفنة

فتساقطنا الواحد.. بعد الواحد

والحفنة تتلوها الحفنة

وتفرقنا فلتزم زوايا التبرير

وتجادلنا، من منا المحتال ومن فينا

الغريب ؟

من باع الطفل العريان الفاقد أبويه..

بكرسى مشبوه ؟

ورفعنا أيدينا فى وقت واحد

يتحسس كل منا رأس أخيه

وتقاذفنا ثوب التهم الشوكية فى ذعر-

يقصد منه التمويه

وتبجحنا، حتى جف الريق المر،

فأثرنا-

القوص بقيعان المدن الصحراوية

وطفونا.. فاذا بى وحدى المشدوه

(٥)

أصداء الرحلة

عبر سنين الأمراض السرية

ما زالت تتقر "طبل" الأذان المحشوة

بالسوس

وتدور بتجويف رءوس القطة

تترواح ما بين الوهم الضادع،

والكذب-

الأرقط، والضحك الهستيري، ودقات

الناقوس

إذ كنا أشتاتاً، نجتمع على مائدة

القواد-

المتمرس فى بلد منحوس

وصعدنا للتششير.. على ظهر الكلمات-

المنتزعة من جذب القاموس

وغربنا فى عين حمئة

لم ينج سوى.. ذهبى الصوت،

-وردى الطلعة، والجاسوس

(٦)

زادك مذ كنت الدم

مذ شبت هذى الأرض عن الطوق

تشرب ما يرشح من تعب الأجساد

الخشنة

وتعاف الأطباق المنزلة من فوق

طائر الشمس

أكل التجارب كانت
هباء ؟!

ومدخرات القرون الخوالي
وما فى ربابتنا من بكاء

وما فى قدور الهوى.. من دماء
الموالى
.. ليليل التغرب والانزواء ؟!

ركبنا اليها الخيول السكارى
بما فى مذاودها من هزيل المنايا
وكانت على الجمر تمشى ثقيلة
بها فوقها من ثغاء الخيام.. وكذب
القيلة

وكان الرحيل.. بغير انتهاء
وفكرة عودتنا مستحيلة
فبتنا نفجر فيها الجراح النيلة
تغنى شتاء وصيف الصحارى
ومن جرعوها.. بغير انتهاء
فيا أم هزى.. بجزع المنايا
ليسقط عرجون ليل الخواء
(٨)

قربيني منك.. يا ذات العيون العسلية
طال وجه الصمت والمنفى، وصفت

كل

- ما كان الليالى الخنثوية
آه يا حبى الذى غناه فى الليل..
- ملايين الأحبة
ومضوا، لم يضحكوا يوماً من القلب،
- ولا هاموا بليلى العامرية

عفواً..

فانا لا أعطيك الحكمة

لكنى أضرب فوق الوتر الحساس

حتى أوقظ فيك النخوة !

.. ولنرجع لحديث الدم

فهو الجذر، وأصل الأشياء الصلبة

والرخوة

وهو التاريخ المروى.. على مليون

- رباب ورباب

المحفور تجاعيداً فوق جباه الناس،

.. فلتترع رأسك يا وطنى فوق اللجة..

-ورذاذ الأيام الجهمة

ولتثبت عينك فى قاع المرأة الحمراء

حتى لا تغفل منك وجوه عصابات

الماфия

وهواة الانتيكات

والبذخ الهارونى المستورد

من صف السيارات البراقية..

كفصوص الماس

حتى السيجار، وعطر الليل المتشربق

داخل

-فقدان الإحساس

لم يبق لنا شئ فيك.. يشير إلى أصله

من مدخل المفتوح على مصراعيه..

- إلى أكر الأبواب

إلا الخوف من المجهول، وحميات

الصيف،

- وجذب الأيام المتلاحقة الأنفاس

حتى هم..

فقدوا الذاكرة.. وضاعوا فى دوامات

الافلاس !!

(٧)

فى اختلاجات الليالى المستكينة.
(٩)

يا بلادى..
(لك حبى وفؤادى).
مجلسا فى الظل، أو منفى نحاسى
الجدار
زورقاً يمضى الهوينى..
.. أو حطاماً..
.. فى القرار

(من ميوان ثرثرة لا اعتذر عنها)
١٩٧٠

الناس.. أنفاس!!

عرفت الحبّ بالحب
فواها من ضنى قلبى
طريقى لست أعرفه
سوى بالريق العذب
وبالنار التى ضجت
بها الأشواق فى جنبى
ونكر صاعد أبدأ
إلى بوابة الدرب
فهئ نفسيك النشوى
وغذ السير فى الركب
فمن شمس إلى ظل
ومن ملح إلى عذب
طريق ليس يعرفه
سوى المشتاق والصب
فراوج حيثما أنت
وعاين نعمة الجذب
الحب؟ نعم..

أتمرّدُ فيك، على القيد السلطاني.

طار دتهم.. رحم الله فلانا،

كان

- منقوداً ومنذوراً على كف المنية
هاجروا فوجاً ففوجاً - وخلا الجو،
- لأبناء التبنى،
.. قريينى، فانا مازلت مفتونا أغنى
لك، يا جرح الرجال المبعدين
فى متاهات الوعود الأنثوية،
.. قريينى، فانا أهواك مشدوداً إلى
الحائط،

- أو فى محجر البازلت، مشقوب
الهوية
وأنا تحملنى قافلة الموت.. وتحدها
- الحراپ البربرية
.. وأنا أهواك إذ فروا.. وغابوا فى
- الدروب اللولبية
تدفنين العار والموتى، وتبقيين
الجراحات
- الطرية،

.. وأنا أهواك جف العود، أو كنت
ندية،
وعجوزاً فى الثياب السود.. أو زهو
الصيبة،
.. وأنا أهواك شادوقاً ومحرثاً،
- وفاساً.. ومواويل حزينة
ونجوعاً، لم تذق طعم السكينة
ورجلاً لا يدقنون العمر فى قلب "المكينة"
.. أه يا حبى الذى داسسته أقدام
العواهر

طائر الشمس

أترجعها، وهما..
وهما

من يدرك، أنى فى الدرك السابح
والخمسين

أمضى فوق الحافة
النقط الأوراق الجافة !!

عمر من الوهم الجميل

أهرقها تمسكنى
أتمسح فى هديها.. تفرقنى
ما أروع أن ألتصق خفيها.. فتطوقنى ؟
مستجوبون يتداخل أضلاع الليل
المافون

تتقاذفه.. طاء الطين، وعين الغسلين
يعلك ما يساقط من سفر الحمأ
المسنون
والقطن الزغبى المنتشر.. على أفق
ضياعى
يتكشف لى سحخف الرحلة.. بين
القمة والقاع
يتكشف هيكل عشقى العظمى ويبدو
عتينا-

هذا المتطى فى الأفق اللماع
وخطى الليل المتنازع
.. يا ديك الوجع الفجرى
أذن، بسماعى
فأنا لم أطمع بعد، ولم أنس فراشاتى
فى حقل النعناع
سمرة خديك، جوادا يرقص فى

وغارات الكايوس
منك البعث اليومى، ومنك بكارة هذا
القمر المتداخل فى أضلاعى
فأنا فى الفرح الساخن.. مغروس،
لى روحان
روح كالظل المتداعى
والثانى، غضب.. نار لا تخمد حتى
أحسبها فرت من وادى الجن المحبوس !!
الحب ؟! .. نعم،

هذا المفتاح الأزلى.. الدوار بأقفال
الأجيال
لكنى لا أتفيا هذا الميراث، كما أعطيتيه
المخطوطات، حذاء القافلة الوثنى وهذا
الموال
فأنا، لا أضرب فأسا فى حقل محروث
؟!

لا أشرب من غير إنائى، حتى لو كان
الأخر من ذهب موروث
أتجدد كل مساء فى شرنقتى، ألقظها
الفجر.. لأشرق فى دنيا الناس
يعيداً.. عن هذا الشعر المهموس
يا الله
هذا اللائم لا يعرف شيئا عن وجعى
المتجدد

وكمونى، حتى لا يعيدنى المعتاد..
المكرو.. المتبدل
أتمنى، لكن لا أعرف كيف أغرد
أخيلتى طاردها الشطار وألماها
البصا صون
حاصرها الصمت الأسمنتى، وهذا
الصف المتردد
أحمل قارورة أشواقى الزنيخية نخباً

ساحة عرس

منفرد هذا الواقف بين الرمح... وبين
الترس
آخر أسلحتي أن أرمى كل ثوابت
ميدانك، بالتجديف-
التمترس في قاع الكأس ؟!
فتترقق بالباقي في الجمجمة
المعطوبة.. حتى لا تشربه الفأس
وأنين العقود المتدلي.. في تجويف
النفس

وبشرقة الجسد المشخونة بالفقس
أمضى فتنا وشنى عيناك
أرتد إلى جنبات الساحة، مسكونا
بالرجفة والحمى،
-والطين المتشقق، والعطش المصفور
- سباطا.. تتغنى بهواك
آه.. لولا الأسلاك
لسلكت طريق الفقر إليك بأيات أبكاء
وقصائد - كالمرجان،
وأبيات كالسندس، تعلو فوق الأفلاك
لو أن رسالتك الحبلى بالمن أتتني في
لحظة صدق.. تشوى-

جنبي، لما زاغ البصر، وحاد عن
الدرب،
ولم أشرق بالحضرة. أولياك !!
أصعد سلمك الحزوني.. فيصعد
قدامي، تستدعي الأجرام
مفاتنها، تتخلق نارك خلفي وأمامي،
يحترق

- البؤبؤ والرمش
أبغيك فتدفعني، أقصدك فتمنعني،
وأجوع..
وتفطر - دوماً في اليوم السابع..
بالحم/ القش
يا هذا الوالغ في الصلصال، يناديك
ضلالى وضياعى،
جبنى، وسباعي، صمتى ودعاء
يراعى.. أن
تتجلى، إن حمل لثام القوم النعش

فإلام أطيرو وأجنحتي احترقت
خانتني الصهوة والشهوة، وانتفض
العرق يغنى عكس
أغانيهم، فانعكس الظل على السيف
المصلت
اصلبنى إن شئت ولكن لا تسلمني
للصوص الوقت المصمت
فأنا زنديق في نشرات البعض،
ومنقوع في قاع الأعراف المزهوة
في ليل ثقافتنا الملفت
وأنا البومة في شارع خيرت !!
لا تسلمني بصمة صوتي، في منتديات
الغريان،
ولا تحطم عصفور النار بصدرى،
واتركنى في ركن المستهدف، وأحم
لهائي من غوغاء الغرباء.. بحضرتك/
الموقف
فانا.. لست مثقف
لا يشغله إلا أن يبدو في شاشات
العرض، حزناً.. أو متأقفاً

طائر الشمس

الغارق فى أخذود
الإملاق

المتخبط بين الجدران المجدورة
فى كتب السلف الصالح، وهباب

"الكانون" .. حكايا سوهاجية
و"لميرة" نهر النيل، كأيام التكوين
الأولى، مثقلة بالخلق
كان النهر كوحش كاسر..

وصديق
خارطة تتخلق فى عز الصيف
فتنتشر الحلقات الصوفية

وولى الحى يمتأى عن أسباب
تشوهنا.. والعورات الخفية،
كان هو الآخر محمياً، بتعاويد
وأوردة.. نسجت فى صبر

أيوبى يحيا من أجساد مواليه
المجولين على التحديق

فى سر عمامته الخضراء، ومعجزة
السير على الماء.. بلا تعليق

يا شيخى العارف بالله أجزنى، فانا
أوحشنى الصدق

وأبطأ عني التصديق
من بين يدي عريقى الأعمى.. خرج

الشاعر والشعر
من بين شقوق الجدران اللبنة قام

أوقفه فى شمس "بؤونة" من فى يده
الأمر

سار قليلا وتردى فى الأوهام
من ذاك الحين، يجاهد حتى لا

تسرب من بين أصابعه الأحلام

قل يا مولاي.. لهذا الجفع المقرف
إن الشعب تعالى، لن يغفر أبداً
للمومس.. أو للنصاب المتقلسف

شيخى الوالد والحضرة كانت نجعى،
وقناديل الليل صبايا
ما عشن، ووردى قمر لا يعرف شيئا
عن وجع العشاق،

ولا يدري أن الأنثى كالقدر تفور، ولا
تلبث إلا أن تتبدد II

عابتنى ما شئت، فما أبأسنى إذ
أخلفت "المولد" I

اعذرني فانا لم أحفظ إلا أن الناس
كاسنان المشط

ولم أقرأ فى الكتاب سوى الجزء
الخاص، بأن تحشرنى

.. فضلا منك.. بزمرة أمى الآسيانة،
والمأخوذة

بالثار المبهز
حتى أنا نصبح فى يوم من ذات الأيام

رجالاً.. إن لم نلحق
هذا الوثن الدموى.. المتجذر

كان الجبل الشرقى يحمم فى
صدرى، والفربى، يلقتنى أن ولوج

النعمى أسورة
كانت أمى سوداء النجع وإن كانت

مغرورة
كانت ببساطتها تنضح أحلاماً، ما

ارتفعت عن قامتها يوماً
كانت يا شيخى جد.. قصيرة II

كانت مشرعة العينين على واحدها

دار الموقف العربى - ١٩٧٨.	مجلة الشرق بالسعودية	محمد مهران السيد:
- زمن الرطانات.	فى الفترة ٩٠ - ١٩٩٢.	- مواليد سوهاج ١٩٢٧.
المركز القومى للفنون	- حصل على جائزة	- صدر حكم بسجنه
التشكيلية والآداب.	الدولة التشجيعية عام	ضمن اعتقالات اليسار عام
- طائر الشمس - الغد -	١٩٩٢ عن ديوانه "طائر	١٩٥٩ وأفرج عنه عام
١٩٩١ وأصوات ١٩٩٢.	الشمس".	١٩٦٤.
- له تحت الطبع ديوان	المجموعات الشعرية:	- عمل رئيساً لقسم
"تعب الشموع" يضم	- بدلاً من الكذب - دار	المراجعة والقسم الفنى
مجموعة من أحداث	الكاتب العربى ١٩٦٧.	بمجلة الإذاعة
قصاصه.		والتليفزيون حتى عام
المسرح الشعرى:	- الدم فى الحقائق - دار	١٩٨٧.
-	الكاتب العربى ١٩٧٠	- أشرف على ملف
الحرية والسهم - هيئة	مجموعة مشتركة مع	الأدب والفن بمجلة
الكتاب المصرية ١٩٧١.	حسين توفيق والشاعر	الموقف العربى - المصرية
- حكاية من وادى الملح -	الفلسطينى عز الدين	فى الفترة من ١٩٧٥ -
كتاب الإذاعة	المناصرة.	١٩٨١.
والتليفزيون ١٩٧٦.	- الحكاية باختصار -	- سكرتير التحرير
مثلتها أكثر من فرقة	ملحق مجلة الثقافة -	مجلة الشعر - المصرية فى
مسرحية ومنها فرقة	١٩٧٦.	الفترة من ٨٠ - ١٩٨٢.
الساحر وأخرجها عبد	- ثرثرة لا اعتذر عنها -	- سكرتير التحرير
الرحمن الشافعى.		

نصوص

قصص:

مي عبد الصبور - زياد خدّاش - ماهر منير كامل - أحمد ربيع الأسواني - أشرف الصباغ -
مصطفى ذكري - محمد رفاعي - عبد الفتاح صبري - حسين حسنين - رنا عباس التونسي
شعر

محمود الحلواني - محمد الحسيني - مدحت منير - كريم عبد السلام - مصطفى الهندي
سعد سرحان - وليد أحمد علاء الدين جميل - محمود عبد الرحمن

فم يتساقط منه اللعاب

مى عبد الصبور

(الساقان خشبيتان والقلب من ماس. نطنها أوسع من البحر ورغبتها فى الاختفاء مجنونة. لها هوية غير مضددة مثل هوية رب) ابتلعناهم جميعاً من نشوة تاله عاجزة. ثم راحت بعد ذلك تنقى البراز الناتج عن عمليات هضمهم التى تحتاج - بلا شك - إلى إرادة بشر. ابتلعناهم جميعاً مثل موت.

«ما الذى أحدث كل هذا؟» سألها الطبيب فهل عليها نسمة اهتمام رقيقة، ثم بدأ فى ضحكته المستطيلة تلك، ثم انتهى منها. هكذا.

«قاتل» كادت تفكر لولا الياس المتاصل كالسمار المغرور فى عمق المخ كان يمكن أن تكبر وتصبح ريحا قوية تحرك المراكب المرتدة، ثم همست بصديق: «لا أعلم».

تكوّرت فى عقلها الحيرة مثل جنين بلا ذاكرة ذائنة فهذه كل هزائم البشرية.

يبدو لها ذلك التجويف المقترس الذى يتوسط الجزء السفلى من الرأس الممسوس الذى يعلو الجثة المتحولة إلى قطع لحم أزرق ينسى، كلون جسد قטיפى متكسر، لا نهائى وراكد من الماء المظلم المتسخ، مثل بالوعة تطفح دماء وقبالات.

«التهمتهم جميعاً يا دكتور» أجابت الطبيب النفسى ذا الشعر الفضى والعينين اللوردين والضحكة المستطيلة - التى أحياناً تأخذ شكل الشمس وملمس الحنو - حين سألها عن سبب محاولتها لقتل شخصها الكريم.

ابتلعت كل الأسوياء العبامرة أمعائهم بوجباتهم المنتظمة المكونة من أوجه متعارف عليها، وممارسات جنسية متواصلة، وارز وملوخية، ولا مبالاة، واستئلة عن مدى إجابتها للكميوتر.

ابتلعناهم جميعاً فى حالة تاله موحشة متوحشة.

«ليكن معروفًا أننى لا أغفر لأحد أتمنى أن يتعفنوا جميعاً فى نيران وثلج جهنم، صمويل بيكيت

لم تعد تحتمل كل ذلك الغموض: هل لهما حقاً وجود؟ ليس بوسعها الآن سوى التكوّس فى غيابه لأنها بلا صوته المحتبس الرقيق البخيل السلطوي الفارغ، الذى يشعل سيجارة .. وحدة ما لديها ، تشكو منها، يفتصبها حرمان صباغب وصموت وحائر وهائج.

تتلذذ، تتعذب، يلهيها التلذذ عن العذاب، تتعذب ملهية، تتلذذ معنية، تتعذب ثم تموت، تتشابه فى عقلها (الذى شطاط ويات يوزع ثوقراً على المظلمتين مصاناً) تصوراتها المستقبلية الماضية عن شكل موتها وبالوعة.

ثم نطقت عن وهم؟
«أحببت رجلاً منذ خمسة
الآلاف عام ثم شعرت أن
أعضائه ومخه اختلطا
عليه مكانياً ووظيفياً
وغائياً، خرمان يحتفلها
خرمان يود لو أوثى قليلاً
من العقل أن يتساءل.
«لقد حرمتنا من انهماك
المشاعرياً بكتورها ما
ها» تزينت نظرها
ضحكة كالورقة، وجهها
بله وظهرها اثنين..
انتفضت واقفة وراحت
تدور حول المكتب
والكرسيين على جانبيه
في خطوات واسعة
وخفيفة مثل شبح فتاة
كانت حاملة ثم ماتت. «ثم
كنت رائعا ايها الطبيب
المستبشر خير» راحت
تشرح له وقد ولدت على
شفقتها الباهتتين
ابتسامة مغرورة تكاد لا
تري، «حين ازمعت ذات
جلسة أن تنزلني من فوق
الصليب انزل آخر
قطرات حب مستحيل
لأناس مغرقتي بهم
سطحية... كدت اصدق في
ذلك الجلوسة أن الحب
فضيلة... وضعت يدها
على كتفه تشجعه وتعزيه
على فشل العلاج.
«صليبك صنعته
بنفسك» قاطعها لأنه كان
يريد أن يمنعها من
التفلسف والحركة الزائدة

غير الهادئة.
«لست متأكدة من ذلك»
استمرت في غيابها، ولكن
ما أعرفه هو أنني قلبت
بذلك الذي حدث كل
الأنبياء الذين سوف
يجيئون مقبما، حين
جعلت من الأهم نكتة.
استطريت، أنا نائمة.
«المسيح لم يكن منتقما
ولا بغيضاً» رفع صوته
كانه ينادي شخصاً بعيداً
وقام من مكانه فاجلسها
ثانية وهو يقول: «لم يكن
بغيضاً ولم يمارس ذلك
العدوان الجفني انزلي
وأعيدى إحياء موتك،
كان المسيح نبلاً
ومتسامياً وصانعاً
للمعجزات».
«كانت تحدته عن
اكتشافها لتماثيل البيت
لما بكل اتلو. كانت تود
أن تقول له إنها فرحت
ونسيت إلى حد ما
احتمال أن تكون محض
مختلة عقلياً حين رأت
صور التماثيل في إحدى
المجلات وثقا لها أن
اتلو أيضاً كان يعرف
أن للمشاهد أكثر من
إخراج و أن للنبل وجهاً
سقيماً متقلصاً.
اتسعت عينها
مندهشتين كأنها تراه
واقعا لأول مرة ثم قطعت
يده التي مازالت ممسكة
بها «انزلني مثل أم من

سوق الصليب» راحت
تحدث فيه قائلة: (وكانت
تشعر حين قالت ما قالته
أنها مغرمة به): «ثم
سرت بعيداً تهز رأسك
وتتمتم ببعض الألفاظ
الطبية غير المهذبة مثل
نزعة استعراضية وخواء
وغباء... كنت أود أن أجه
للبغاء» صرخت مؤكدة
تسعل وتمخط وتشد
خصلات شعرها البظلة
التي تحاول التشبث
برأسها (الذي بات الآن
مثبتاً على عنقها
بالعكس) رغم الجاذبية
الأرضية.
«كفى عن النظر للوراء»
صاح هو الآخر عن فهم
حاد للموقف الوجودي
للشخصية الاعترافية-
السلطوية، متجهاً إلى
موقعه الأول.
«لقد اختلط على الماضي
والأبد، أجابت بلاعصبية
وبلا هدوء، وكانت تدعى
أي معنى لذلك الصباح
وسط الدائرة اللزجة الذي
لا تكاد تعنيه. إن أن
كليهما استهوته الفكرة
فتنظر نحو ساعة
الحائط وحين لم تفهم إلى
ماذا تشير استرسلت:
«كلاهما هارب دائماً
ومحدد وخاص جداً مثل
شهقات القلب المذعور
وممارسة الاستمناء من

وراء ظهر الوالدين، ومثل العشق..

همسها على استحياء تلك الكلمة الأخيرة، بل خرجت تلك الكلمة اللعينة رغما عنها من فم كان يساقط منه اللعاب بغزارة نتيجة أخذ جرعة زائدة من المهدئات العظمية.

«ماذا قلت عن المشاعر؟ أين قلت ذهبت المشاعر؟ وجه لها ذلك السؤال غير المواتى بنبرة مهينة تعلو فوق صفائر الأعراض. «فقدناها، طمانته وهى تدير روحها نحو النافذة المفتوحة، «مع شريطة الصغيرة والحصان الخلاوة اللذين ضاعا يوم عيد المولد».

لم تسلم الدموع من عينيها حين نحت بياضها فى أتجاء ذرات الأكسوجين الطليقة وضجيج الشارع الضاحك ورنين الهاتف المطمئن المتكاسل وأطباق شربة العدس فى الشتاء ونزلات البرد المزعجة وأفراح المولد، بل راحت تستدعى ذكرى بعض الأصدقاء الذين يعملون فى مجال التنمية الاجتماعية. أقسم لك أنها فعلت ذلك. لكنها أندفعت أمام عيناها صورة امرأة ضرطت من رأسها (الذى أخذ وضعاً غريباً فى

منتصف بطنها عند السرة، التى تاهت بدورها من مكانها، ربما تلاشت تماماً..) اندفع أمام عينيها مشهد امرأة رأتها حوالى ٧٢ مليون مرة. كان وجهها ملطخاً أسود. (علها دهنته بطلاء تنظيف الأحذية إمعاناً فى القبح ولكن يا ترى من أين أتت بثمنه؟ ربما كان أحد ماسحى الأحذية من أصدقائها المقربين الذى لا يستبعد - قام هو بوضع المكياج لوجهها السمكى المصق فى لا شيء، ثم راحا يضحك كل فى سيرة). راحت تلك المرأة تتخلص من الجلابية والسروال اللذين كانت ترتديهما ثم جلست على الأرض، ساقاها متباعدتان، تشم رائحة العفن. بجانب قطة صغيرة صدمتها سيارة كبيرة، تداعبها وتقول لها أشياء.

المريضة خافت. كما استطاعت أن تستنتج من أشعلها نسيجارة وجنبها لخصلة من شعرها وبداية رجفة تحللت إلى ساقين يهتزتان فى عنف ثم ينخلعان من مكانهما تماماً. لم تعرف ماذا تفعل بجسدها غير المبرر وغير المترابط وغير المتلاشى فاعتذلت على

مؤخرتها وحمدت الله على الكرسي الخشبي فى العيادة، مؤقتاً. مؤقتاً. لم تمنحها أية راحة تلك الكلمة: مؤقتاً، رغم أنها راحت ترددها بصوت عال عدة مرات، لأنها كلمة كاذبة تدل على مفهوم كاذب وشريز. فكرت فى أن تُدفع خارج العيادة وتدير التدى الآخر لأول رجل تقابله فى الطرقات، على شرط أن يكون ذلك الرجل ممن يداعبون القطة الميتة. عجزت عن فعل ما قررت.

قررت أن تتسامح، بدا لها ذلك أكثر الأفعال جمالاً. احتضنت جسدها الوحيد.

راحت تهمس بآيات شعر كانت لاصقة فى حلقها منذ.. نظرت نحو ساعة الحائط «المؤكد».. منذ أول المراهقة:

«أحياناً أهتف يا رباه أقس علينا

علماً أن نتمزق بإرادتنا الهباء

فى منقار الأيام علمنا أن لا نمثل

للموت»

نظرت إلى الإنسان البرئ الجالس أمامها وأُفترحت «هل أحكى لك حتماً كنا فيه سوياً؟ كل ما أنكره من هذا الحلم الذى حلمته منذ بضعة أيام أنك

اختنني معك إلى حديقة الحيوانات حيث تعمل طبيبا. سرنا معا في حدائق واروقة منها رائحة زمن ثقيل، ثم وصلنا إلى حجارة كان يقف خارجها على الحشائش حمير وبغال بيضاء ناصعة. دخلنا الحجرة وكان بها عدد من الناس جالسين على كراسي ملتصقة بالحيطان في شكل مربع، وكانوا يتلحدون. انخلتني الحجرة وقلت لي اجلسي معهم ليشرحوا لك بعض الأشياء. كنت أفهم أنهم أطباء وأخصائيون نفسيون. جلست بجانب أحدهم فقال لي: هذه حجرة الباثولوجي، نضع هنا الحيوانات المريضة والتي بها عيب، ثم أشار إلى السقف. نظرت فرايت أنهم علقوا أحد الحيوانات الغريبة لكي يعرضوه.

لا أعرف ماذا كان هذا الحيوان بالضبط أو ربما لا أذكره الآن، لكنني سأصف لك شكله الذي أذكره. كان يشبه الزرافة. وجهه كان طويلا وفكاه كانا طويلين وكانت أذناه قصيرتين، لكن، أغرب ما كان في هذا الحيوان أنه كان له عين واحدة. قال لي

الجالس بجانبني إنه ولد بعين واحدة وبلا جسد. قامت المريضة من مكانها وراحت إلى ركن الحجرة عند النافذة حيث جلست على الأرض ثم استرسلت:

«أما عينه الواحدة هذه فلم تكن في وضعها الطبيعي من رأسه، بل كانت معلقة ومتدلية من مكانها ومثبتة في رأسه بشئ طويل يشبه الخيط الأسود أو الشعرة السوداء. عينه نفسها كانت مثل كرة الاسكواش السوداء. كانت تدور حول المحور المثبت فيه الخيط كأنها مروحة فتذهب على جميع أركان الحجرة وتكاد تلامس وجوه كل الجالسين. وفي كل مرة كانت تقترب من وجهي كنت أقشعر وأقول لنفسي: «ستلمسني، بل ستتوقف عند وجهي أنا. فانا دائما ما تحدث لي تلك الحوادث المخيفة». ولكنها كانت تتمهل قليلا عندي ثم تستمر في دوراتها المعتبة.

أحاطت المريضة ساقها المنيثتين ودفنت رأسها في مخبأ جسمها واستمرت تحكي:

«أما عن باقي الحيوان،

فكانت رقبته طويلة وكان له جناحان يشبهان جسد الطائرة الورق، فقد كانا ملونين ألوانا زاهية: أحمر، أخضر، أصفر... ولكنهما كانا لا يتحركان إطلاقا، كأنهما شلا. بدا لي الحيوان خائفا قليلا.. لم أشعر أنه كان خائفا كالأحياء... الإحساس الذي أتاني بالضبط أنه كان بلا عقل ولكن وجدانه قد استسلم لأعز عميق وعبثي ورتيب وبعدها جلست أنت ووقفت على عتبة الحجرة وقلت لي: «هيا لا أذكر أكثر من هذا».

«لم تجبني على سؤالي ل عما حدث للمشاعر». ثم أغلقت نهاية الجلسة، ثم اختفى الطبيب والمريضة أيضا. هل لهما حق وجود؟

«أعتقد أنها اختنقت خلال السنة المئة بعد الألف الأولى»، أجابت من قلب انفجار الفوضى المتشظية خارج إطار الوجود، «اختنقت تحت وطأة يد ثقيلة مترنحة، وبسمة ليست واثقة وأمر ونهى وبرود. الحال الآن بالطبع: رعب يسود وعجن»

معزوفات قصيرة

إلى عثمان حسين

زياد خدش

عذوبتها الغارية.

بؤس

الفاتاة الشرقية الناعمة
التي تزوجت هذا اليوم
وتنتظر الآن زوجها على
فراش وثير فكرت مليا
فى نصائح صديقة
قديمة لا تذكر اسمها
الآن: كوني عاقلة فى
الفراش وروى على
القبلة المحمومة بلثمة
خفيفة.

فانتازيا

الصديقة السويدية
الجميلة التى أرسلها
منذ عام أرسلت لى تقول
ردا على اعترافائى لها
باننى لم اتم مع امرأة
فى حياتى قط وان آخر
زيارة لى للبحر كانت
قبل ست سنوات وان

المشتركة ، افترت شفتاه
عن امتسامه ، افترت
عينها عن دمعتين
كبيرتين.

صفحة

كانت الأرملة الشرقية
الوحيدة تلملم بصمت
من أرجاء ذاكرتها نثار
بهجتها المحطمة ، فقد
رحل الأبناء والأحفاد
بعيدا مرج أخرى
وسوف يمضى زمن وغد
آخر قبل أن يأتوا ، ، لم
تكن الأرملة الشرقية
الوحيدة قد عرفت بعد
أن الطالب الشرقى
المفترب الذى يسكن
وحيدا فى غرفة صغيرة
قبالة بيتها يرقب
وحديثها وضجرها
وصمت بيتها منذ رحل
الأحباب وأنه يرسم
خطة محكمة التفاصيل
للانقراض على بقايا

خوف

ذات ظهيره ساخنة
وعلى شاطئ بحر هائل
الأمواج ، بديع الأفق
جلست الفتاة الشرقية
الشابة تحت ظل شجرة
، وحيدة ، صامتة
شجرة ، خائفة بين اهل
لا يكفون عن الزجر
والأكل والشرقة
ويخافون الضحكات
العارية وضيء الشمس
ويرتجفون أمام امواج
البحر والاحاح الرغبات.

دموع

كانت تجلس على بعد
مترين من طاولته ،
كانت وحيدة وكان
وحيدا ، لم يكن يعرفها
ولم تكن تعرفه ، لكن
هاجسا قويا هبط فجأة
فوق مخيلتيهما رسم
لها مشاهد غنية
خضراء راقصة من
الآلة الحميمة والاحلام

الدخول إلى القدس
يتطلب تصريح إبرزه
للجندي الواقف على
أبواب المدينة وأننى
أحصيت فى نهار واحد
سنة وثلاثين عراقا
بالأيدي بين سائقى
مدينتى.

صديقى المبدع:
المبدعون فقط هم
القادرون على خلق
فانتازيا مذهشة تكون
بديلا عن الواقع المحلى
الذى يعيشه أنسانكم،
وممرا عتبا نحر مناطق
مجهولة فى النفس
الإنسانية، عندما
تتمكن من تحويل هذه
الأفكار المذهلة إلى
قصص قصيرة أرجوك
أرسلها لى فوراً.

ضحكة

وسط المدينة الشرقية
المغيرة والمكتظة حتى
التمالة باتات الجوعى
ونتن الموتى وهزال
الباهتتين لم تتمكن
الفتاة الشرقية
الصغيرة العذبة ذات

مساء ناعم من قمع
ضحكة عالية مشتركة
مع صديقاتها اهتزت
لها جذران المخليلات
المرهقة، ولن تتمكن
بعد ذلك أبدا طيلة
حياتها التى ستزجم
بالقتل والكوابيس.
والأوجاع الممتدة من
تحاشى غضبة جدة
خشية النظرات طاعة
فى التهديد والتمتعات،
وتقبع وحيدة فى غرفة
معتمة.

شرح

الفتاة الشرقية
الجميلة المثقفة لم
تتمالك نفسها من
الحيرة والضجر
والحزن وهى تكتشف
فجأة أن الرجل الشرقى
المثقف الذى يتسمر
أمامها منذ ساعات
ويدعى الإصغاء الكامل
لأفكارها الساخنة حول
(الزعة العجائبية فى
عالم زكريا تامر) لم يكن
نكيا بما فيه الكفاية
ليخفى معالم توتر
غريب ارتسم على
صورة بلل مرتبك فى
مساحة مرتعشة من

بنظاله الرمادى.

أمنية

هل تدرى بماذا أروغب
الآن؟ أروغب بالجلوس
على قارعة طريق فى
مدينة شرقية صاخبة،
مضاعة كليا فى الليل،
تضج مبانيها وشارعها
ومؤسساتها بالرغبات
المنعلتة والأفكار
الغريبة والأحلام
الدمرة والموت السريع
ويمول الرهيان وأزدهار
البذاعة، لا أحد يعرفنى
ولا أعرف أحدا، فقط
أجلس للمشاهدة
وقراءة الأفكار والأحلام:
الغنى وجه كاتب سلطة،
أحذف ضحكة سياسى
ممل، اقرا أفكار راهب
تقى، اقرب حيرة مومس
شقية أبعد عربذات
سكارى الثرياء، وأوقف
صورة أباء فقراء
ينهبهم الخوف
والضجر على مقاعد
متهالكة فى حانات
حقيرة، أأمل الصورة
طويلا، أتحمس
تفاصيلها بأصابع
مخيلتى، ثم أنخرط فى
البكاء.

أقاصيص

ماهر منير كامل

كان يسألني... .. ثقل الدين... .. مددت له يد الرجاء وعيني الانكسار، فتلوت سحنه بالسقام - جاهدت بجمع ماء حياتي - أرضى جرداء - لسائه (هذه المرة) خرق اننى... .. ذهب لداري مهموماً أبحت فيه... .. وجدت امرأة وأطفال... .. فاضلت بين المرأة وحليها .. وهى مستغرقة فى النوم جردتها من أساورها وقبل بقلبتها كنت أشتريت غيرها رخيصة...

زواج

قبل النوم جهز ميزانه .. القى فى كفتيه وزناته .. طبخت كفة الشر .. فساق نفسه لآلة عذابه المكونة من "محول صغير، وسلك عار" يمسكه بيده فتسرى كهرياء العقاب فى بيته .. فى فينام مستريحاً .. فى الصباح عاتب نفسه

عميقة) .. تهامسوا عن الأصل والصورة ... طارت ثمراتهم إلى مسامع الأصل .. استدعاه مستفسراً .. فى كسوف وخجل البكر نظر إلى كرسية الذى بدأ يتعاطم فى مخيلته ويكلمات شبه محفوظة تتم. هل يدرك اللون بانه مع مرور الزمن يبهت...

بصقة

كان يكره اميه .. فبصق على صورة ذكراه .. بعد فترة كره أخيه فبصق على داره .. مع الوقت بصق على ظلال الناس.. من رأى حالته... .. اشماز وحذره بأن الجفاف اصاب بيته .. وأنه لم يعد فيه غير لسان يستحلب العلقم أما هو فلم يهتم وبينه وبين لسائه - صمم على نهاية الشسوط، لكن المرأة التى تكره المارة وتدلّق عليهم - على غرة - مياها المتسخة جعلته يرجع بصقته لجوفه...

افتراض

نقطة نظام

فى العراء تدربوا على استعمال السلاح السرى، بعدها انقسموا إلى فريقين: "فريق تخفى..." وفريق قام بدور المواطن .. اما الصغير الذى لم يتعد حد المعرفة، فقد راح يفتش فى محطات الأخبار على اميه المفقود...

صور ضوئية

امام المرأة قلد حركاته .. تسريحة شعره، طرق كلامه، صمته، حالات هياجه، نفس العبارة "حرام عليكم" من شفثيه المتذمرتين خرجت بنفس الخبرة المميزة .. لازمة فى حجرات العمليات .. اخترقت عيناه مع مشروطه جلودهم بأحثة عن الشهرة .. بثرات رأسه لهث خلفه مسجلاً ملخص كلامه .. محبباً خاض قلبه تجربة مشابهة لقصة حبه - يوماً بعد يوم - استفحلت الحالة - ظهرت الاعراض (عنفه، جلبيه،

فالآلة.. لم تعد تحتل ثقل
أخطائه.. فكر في آلة أكبر
أشترها.. بعد مراجعة
حساباته المسائية وقبل
تجربتها في نفسه.. سمع
ضحكة مجلة تنبعث
من سلكها العارى..
منفعلًا حطمها.. ثم قرر
الزواج بعد إضراب طال..

خضوع

أقسم بالأيذهب (بداء ١٩١٩)
في الليلة الأولى:
أرسلت شيئاً طينياً - بلغ
متفادياً صورتها - قرصاً
منوماً ومرة الليلة
بسلام... ففرح عندما
نهض من نومه وأعاد
القسم.. في الليلة الثانية
: أطلقت عليه جميعها -
بلغ متفادياً نارها -
"قرصين هذه المرة"..
ومرة الليلة بسلام..
سعيداً استيقظ على قوة
تحمله.. وأعاد القسم..
في الليلة الثالثة : ذهبت
هي إليه... ملأت فراشه
بدفء جسدها الحى -
بلغ كل الأقران المنومة
متفادياً - لكنه قبل أن
يخلد للنوم فعلها..

تجسس

الوجه مستدير، مفعم
بالذكاء والفتنة..

الكاحلان مشعان برغبة
القضم.. قال صديقي
الذي يعمل مسعى في
الشركة : إنها عاشقة ،
سألته عن عاشقها ..
أجاب (..) تعجبت!!
اعتبرت كلامه نوعاً من
الثرثرة الدهشة .. مرت
أيام ولم يسقط ما علق
في أذني ، وأصبح
وسواساً صغيراً يتردى بين
الحين والآخر ، وكان على
التحقيق بنفسى..
فحديثها معي يثبت بأنها
(وردة طيبة على غصن
طيب) زاد تسلط
وسواسى .. صرت
أتجسس عليها ، وأبمنت
السير خلفها حتى
الفيتنى - ذات مرة - أنام
في سريرها.

أسباب

شيء مفرح رؤيتهما -
هو قصير جهورى
الصوت - هي طويلة
ممتلئة ، هامسة العبرات
- أحياناً مشيت خلفها
وأحياناً أمامها .. ومن
مناغاتها عرفت اسمها
، تفاصيل حيل غرامها ..
أصبحت عادة .. وذات
مساء - وعلى غير العادة
وجدتها نحيفة ، شاحبة ،
تشوح بينها زاعقة
بعصبية فيه .. أما هو

فقد ازداد طولاً وصوته لم
أعد أسمعه..

بنة

جهاز الملابس الثقيلة،
الأختية الرقبية ، المراجع
، القواميس، أطلس
صغير لمدن إنجلترا
يوضح شوارعها -
مباديها - حدائقها -
أماكن اللهو فيها .. في
المبعاد زعقت سيارة أجرة
عليه.. نسمات الفجر
البكر أغمضته عينيه
قليلاً فاقتمحه عوالم
ملونة... لندائق غاب في
اللذة .. في منتصف
الطريق.. تذكر وصيتها
القديمة .. هز رأسه
منسلخاً من ذكرها - لم
يسقط كلامها - لطم
وجهه ليخرج من تأثيرها
- لم يسقط كلامها -
براحة بال، طلب من
السائق الرجوع إلى
الشقة لإحضار ما أكدت
عليه دوماً بأنه سيحفظه
من شروء...

فضية

ربيت شاربى... صار
وجهى مقارباً لوجوههم
.. استوقفتنى حامل
الرشاش.. أخرجت له
هويتى .. سحبنى رغم

احتجاجي وتجمهر المارة
حولنا .. دخلت المكتب
الوثير .. اثار بالجلوس
.. لوح بهـويتى .. عن
سبب تربيتى لشاربى
سالتى ١٩ .. اخترعت قصة
وهمية .. انقلب لجنون :
كيف تفسر الفرق بين
الصورة وشكلك
الحالى ١٩ .. كدت انعته
بالخبل .. تربيت .. بلا
سبب حرق صوري
انطفأت عيني وحينما
استرجعتها .. وجنتى
ارتدى بزة عسكرية
واحمل رشاشا ، استوقف
به من لا تعجبني هيئته .

عطف

في المحطة التالية ركب
.. جلست بجوارى ..
انبرت تحكى للركاب
حكايتها .. لم اكن معها ،
فقد كنت مشغولا بالرايات
السوداء المثبتة على
الجدران وحوائط
الشرفات المعلقة عن
اسماء الشهداء - بلا
سبب مفهوم - لطمت
فخذى .. كدت ارد اللطمة
على وجهها ، لكننى رايت
في عينيها الحزنتين مذاء
كثيرا ما تربت نفسى على
تجاهله .. تركت حكاياتها
وشرعت تسالنى : عن
اسمى ، سكنى ، كيف
اعيش في بلادهم .. لم ارد
- بلا خجل - عرضت على

سكنى ، طعاما .. فراشا
مريحا ... وطننا جديدا ...
لم ارد .. وجدتها تبكى
بحرقه .. بعدها الفت
براسها الساخن فى
صدرى . نظرت للركاب
استنجد بهم ، وجبتهم
شاربين .. ساهمين .. ربت
على نهر ظهرها الدافئ
وهمست لها بالموافقة ...

أحلام نهارية

تطلع الشمس فوق
سطحها ، يهتز صدرها
الرجراج .. اركز عيني
عليها - اذوب فيها .. تقف
ساهمة - افكر فى
التحليق والهبوط فى
مطارها الوردى - تغمض
عينيها - افكر فى عبور
كل نقاط حراستها تتاوه
.. وبين نشوتها الغائبة
عن الوعي .. ابصر يدا بلا
جسد - لا تستحي -
راحت تعبث وترعى فى
أحلامى النهارية.

نرجس وأخواتها

العينان حوريتان ...
الشعر قطار ليلى .. الوجه
بدر صباحى .. تنقى الأرز
فى صينية مرتكزة على
حجرها .. بجوارها
كتابها المدرسى .. وجبته
يلتص عينيها عليها ..
ارتجفت ... أنشغلت فى

تنقية الأرز من الحصى ..
طالت وقفته خلف الشرفة
المقابلة - بطرف العين -
لمحتة - فى مثل عمرها -
ابتسامته جزلة خلابة ..
فار ما بداخلها مرة واحدة
- ارتبكت أكثر (اشها
طلعت تتشمس وتنقى
الأرز وتستذكر) لماذا إذن
تسمع نبضها السريع
القلق فى أنفها الساخنة
، ولماذا ينتفض منها
القلب متمردا منتشيا ..
رفعت رأسها بحثن من
الصينية .. ما زال ياملها
بفرحة العيد .. تسمة
خفيفة تسقط قصة شعرها
من حبستها .. تحب
بعضا من جمالها ... لكنها
كافاتها بمزيد من الالق
والسحر النادر ..
الواقف ما زال مأخوذا
من نفسه .. من تحت نادى
عليها صوت تعرفه ..
نهضت بخفة من جلستها
الحالة .. الأفراخ ثقافت
حولها سعيدة رمت لهم
حفنة من الأرز الأبيض
بعدها انطقت إلى أرض
السطح مبتسمة وردت
على الصوت : حاضريا
امى ...

بين نقطتين

قلت متأثرا .. بانها
تحب اخواتى أكثر منى -
مع أننى الوحيد الذى
يلبى كل طلباتها -

تجاهلت كلامي... فاعتبرت هذا تصديقا على أقوالى وممرت سنوات ولم افتحها فى ذلك الموضوع أبدا.. إلا أنها وقبيل سقوطها من الدرج العالى لم ينطق لسانها سوى باسمى .. فصبرخت بفم الكون .. فسمعنى الكون وعرف مدى حبى وحبها..

تخريفه

دب الخوف فى قلبه حينما رآها .. اقترب أكثر ... سال شاهر السنكى : ماذا حدث؟ .. حذبه الجندى بنظرة أنسته كل شىء.. تأخر عن عمله .. ببس أن الموقف أصبح ساخنا مشتعلا .. الجنود يهبطون من بوابة العربية الكبيرة المقللة مشرعين أسلحتهم وأحزمة قنابلهم - عائلتى - مسرعا هرع إلى بيته .. طبيعية كانت الساعات التى مرت من ساعة حائطهم .. نزل مرة أخرى ... كمن بالشارع الجانبى .. يرقب عن كثب .. وجده - صاحب الرتبة الكبيرة - يخرج من العمارة الجديدة التى كانت شاعرة.

أحلام ملنجة

ابعدوا .. هذا الكلب عنى .. كيف دخل على حجرة نومي؟

الجملة مكتومة فى حلقة

صوت الكلب .. مازال يزمجر... يستعد للهجوم.. يستغيث طالبا أى نجبة لو كنت مكانه لأصابتك الحالة : تصرخ بجنون ... ندفع بيديك المرتعشة أوهاماً غير مرئية ... سعار .. هجوم .. سعار .. لكن عجيته كثر فردا .. لها .. إعادة تشكيلها .. لذلك فقد تناسى - فى أقل من الثانية - حكاية من يزوم... يزمجر - يستعد للهجوم واستبدل - كمحترف - تلك الأفكار الشبه نائمة... بفكرة (غزة - أريحا).

صالية.. على غير العادة

المسألة فى غاية البساطة: خطوات قليلة .. إغماض العينين.. ترك الثقل يتهدى ليسقط مرتطما مرة واحدة .. ثم السكون فى راحة.. سطح النور السابع .. اليوم عطلة .. الروح والوسواس فى معركة غير متكافئة .. مناظر بؤسه .. يأسه .. قلة حياته تزداد كثافة .. لزوجة .. يقترب .. يقدم على... ينظر إلى أسفل : هوة سوداء - بلا قرار - يرفع رجل ، يقفل

عينيه .. (ى) .. يسبح كروان الملك لك... لك .. يا صاحب الملك فجأة يستيقظ ليله .. يلتفت إلى السماء باحثا عن مصدر الصوت لا يجد غير - صافية .. نجومها لامعة جدا... جدا) وهو الذى أكد أكثر من مرة لأصحابه هذا الصباح : بأنها ستمطر (اسبوعا متصلا).

ربما

كانت قطعة الخراب المقسمة امامنا "مهلة" .. يتوقف عندها الكلاب والقطط ليلا.. ليسرقوا دقائقا ليست لهم ، وكنت أراهم بعينى رأسى، فأرفع صوتى مستذكرا لروسى .. فيسخرن دم الحياء فى عروقهم الباردة فيرحلون... وجاء صاحب الأرض .. بناها .. سكنها مفروشة .. وكنت أرى بعينى رأسى النساء وهن بملابسهن الداخلية - بدون حرج - والرجال أيضا .. ولأننى كبرت عن ذى قبل .. ولأن أبى لا يحب المشاكل - كعادته - فقد جهزت الاستريو الكبير وضبطت المحطة على إذاعة "القرآن الكريم" .. ووجهت السماعات على نوافذهم ... "ربما"...

ثلاث حكايات من دفتر الجوع

يوم الترقم

وهي تمتد نحو التبيحة
يسمون الأعضاء
ويحسون الضلوع
ويحاكون صوتها قبل أن
تذبح دون أن يجرهم عم
عباس إكراما لذويهم ..
يرصد الولد يوسف زخات
الانتشاء وهي تجوس عبر
المأقي يهوى الساطور
على الذبيحة محدثا ذلك
الصوت المزج .. ينصت
إلى خشولة النقود
الورقية ورنين المعدنية
منها بين الأصابع ورغما
عنه تنشيط الغدد اللعابية
ويقب الاشتهااء على
شفتيه بلا حذر وتعلن
الأمنيات عن نفسها دون
مواربة.

- لمن هذا الولد

يفيق من دوامة
الاشتهااء .. يللم شدقيه
ويتوقف عن ازراءد الرقيق
وغشم التصديق .. إلى
الوراء يتراجع خطوتين ..
دون أكتراث ويدااء
مشغولتان يغمغم عم
عباس بضيق

- يا لطيف .. النظرة
فقات عين الجمل وفلقت
الحجر الصوان إلى
نصفين والحرمان يولد

أحمد ربيع الأسواني

الحسد

- لمن هذا الولد
يصرخ عم عباس
- الا تعرفونه !! ابن

المرحوم سيد

يمنحهم الولد يوسف
فرصة قراءة تفاصيل
المعاناة عبر وجهه وإظهار
الود المحسوب وتديج
عبارات الثناء الفاخر ..
تمتد أيديهم نحو رأسه ..
يمسحون برأحتهم على
شعره .. يفركون كتفيه ..
يعدلون من وضع ياقة
جلابيه .. يلقبون
أبصارهم وشفاههم ..
يسترجعون الذكريات مع
أبيه ثم يتسللون بلغاتهم
وأطفالهم الواحد تلو
الأخر لإعداد وجبات
الترحم على الأموات.

تكاد تتعثر في الحياء
وهي المدركة لموازين الكون
وحقائق القلوب ، تقبل من
الخلف وقبل أن تستقر
راحتها حول معصمه
ويدون أن يتلفت يدرك
حضورها فيجذب نفسها
عميقا وتستقر عبر روعه

عبر الرياح الممتد وإمام
البيوت التي تطل عليه
وقبل أن تبرغ الشمس
ويتعكر لون النهار بالقيظ
والاقربة يذبح عم عباس
حييا مخصيا أو نعجة
عقيم .. يسلقها ويفرغ
احشائها ثم يعلقها لدى
منتصف البراج على
نهاية أحد أفرع شجرة
الصفصاف .. يحيطها
بقطعة من القماش المبتل
.. عقبها يجلس مستندا
بظهره إلى جذع الشجرة
مادا ساقه الخشبية أمامه
وجاعلا بالقرب منه
ميزانا صديقا وقطعا من
الحجارة معلومة الوزن
يهش الذباب ويلوك طباقه
الرديء انتظارا لمقدم
العملاء.

يلمح الولد يوسف
بعضا من الكبار وهم
يتوافدون تباعا بصحبة
أطفالهم، بدوره وعلى
أطراف أصابعه كالطير
المهيش يندس بينهم ..
في سعادة وشغف يحلق
في تارجح خيوط الميزان
.. يتابع أصابع العيال

سكينة .. يهدأ وينداح
الإشتهاه إلى حين ..
تجذبه فيستدير كالدمية
.. تسحب فينبعها
مستسلماً .. يبتعدان عن
الأعين المشدوهة ورائحة
الزفارة وطنين التباب.
- هل تحب أمك؟

بها يزهّد التصاقاً
وسخافة السؤال يعطيها
صفحة الوجه الجديد
معاتباً في صمت ويرف
البدن الصغير من أعماق
اللحم.

- إن كنت تحبني حقاً
فلا تذهب إلى هناك
- ولكن أبى...

تداهم عودها رجفة
تسرى إلى معصمه الهش
فيمسك عن الإسترسال
في الحديث .. تهمس
بالق عطر يخالطه حزن
يلجم الكلمات

- الله يرحمه .. اقرا
على روجه الفاتحة.

يجوب ببصره السماء
ويقرا .. ملتحفان
بالصمت والوقت
الصابيء يدلّان إلى الدار
وبعفوية وكأنهما
يتوقعان رؤيته ينجس
الشوق كزوبعة فيرسلان
بنظراتهما حيث كان
مجلسه المفضل .. فيما
بعد بيدلان جهداً خارقاً
في البحث عن مخرج كي
يواسلا حديثهما العادي
من جديد.

القطبة

للمرة الثالثة ليلاً
والمكان سره المدينة حيث
البنيات قديمة وشامخة
والبدة لم تهجع بعد
ومواء القطعة العجوز
يحاصرهما ويتعقبها أينما
ذهبت عندهما تدرك أن
الميدان الفسيح قد كاد
يمسك بها بزحامه
واضوائه المتباينة تتوقف
والنظرات مستغلقة عن
الفهم والتفسير وعضلات
الوجه تنكمش وتبسط
كلما مر شخص بالقرب
منها .. تنكس الرأس
وعلى مهل تعود اندراجها
تارجحاً عبر الشارع
الجانبى المظلم وهي لا
تفتأ تتطلع حولها بحذر
يثير الريبة .. أسفل
إحدى العمائر القائمة
اللون تستجلب قسماً من
الدهاء الساذج فتلتكأ
وهمساً مشفوعاً بتمتمات
وغمغغات مبهمّة تلاغى
القطعة الدؤوب وتداعبها
بمقدمة الحذاء .. تدعك
عينها وينظرات تبدو
كانها تحشد من خلالها
كل ما يتبقى من قلوب
البصر تنظر إلى أعلى ..
تستند إلى إحدى العربات
المتوقفة وعلى مقربة منها
يمرق فار ويلوّد باكواً
القمامة وتنبه القطعة

بعد فوات الأوان.

بتثاقل مشوب بالإرهاق
تلقى بحقيبة القماش بين
ساقيهما وبكلتا يديها
تحكم من وضع الإيشارب
حول الشعر الأشيب ..
تتناسب وترفع يدها
بالقرب من فمها .. يحتل
قسمات الوجه عبوس
يخالطه توجس ساذج
وحبريام بالكاد يستبين ..
تقعى إلى جوارها القطعة
.. يترامى إلى سمعها
صوت انفراج مصراعى
نافذة اعقبه نداء طفولى
خافت وصغير متقطع ..
تنتبه لديها الحواس
وتسخن الحركة .. تعثرها
رعدة خفيفة .. تزداد حدة
المواء وتتمسح القطعة
طلباً للود والونس . بخفة
تلتقط الحقيبة ويزيدها
التحفز طولاً .. تهوى من
النافذة لفافة ورقية ينجم
عن سقوطها خفيف
تسمعه فتسرع بوضع
رأسها بين ذراعيها
ويتقلص الجسد.

.. ترتطم اللفافة بمقدمة
العربة ثم تستقر بالقرب
منها .. تملكها موجة
عارمة من الهمة والتيقظ
فتسرع بالتقاط اللفافة
وما تئاذر فيها .. تنحني
وتميل وتقب وتذفع بكل
ما تملك إلى جوف
الحقيبة .. تتطلع حولها
.. تدفع بذراعها أسفل

العربة للإمساك بشيء
استقر هناك فبختل
توازنها .. تنقلب على
ظهرها وعن معظم
السائقين ينحسر الجلاب
.. أسفل العربة تزمجر
القطعة الجائعة.. تنشال
وتنهبد وتدافع عن
نصيبها من العطية ..
تصرخ المرأة وتسحب
الذراع .. تنهض ارتكازاً
على الكفين .. بطرف
الإيشارب تمسح الدماء
المنبتقة من أحد الأصابع
.. تمتصه بغمها وتقاوه
من خلال التئد الركاظ
.. تحمل حقيبتها وهي
تكابد الوهن والضعفه
وتبتعد دون أن يسمع
لأقدامها وقع أو خشخشة.

الصدقة

على حافة التربة توقف
الصبي الأغبر الأشعث
عابر السبيل قبالة الرجل
العماق ذي العمامة
البيضاء وطلب منه في
حياء حتر وانكسار زاعق
أن يمنحه كوزاً من الترة
لوجه الله وصدقة تدرا
المصائب عن الزرع
والضرع والولد.. اعتدل
الرجل المحنى على سدايه
المروى فجعلت على الأثر
مجموعة من أبي القردان
وتبعثرت .. اغتسل من

الطين وجفف راحتيه
بتييل القميص ثم أقبل
على الصبي صاعداً في
بشاشة مربية وصفاء
مصطنع وشبق فشل في
كبح معاله .. صافحه
بحرارة الكرماء واعتصر
راحتيه الصغيرة بسعادة
الإقراء.

.. سألته عن الاسم
والبلدة.. قرصه في الخد
وكذلك مرر أصابعه على
شعر راسه المترب.

.. ابتسم الصبي
وأطمأن وأقسم للرجل
بأنه منذ الأمس لم يدخل
إلى جوفه سوى الماء
القراح مظلمة بدوره بأن
الكلب مجاب وسوف
يمنحه بدلاً من الكوز
كوزين وأخبره أيضاً بأن
الصدقة تمحو الذنوب
والأوزار وتصلون في
البيت الشرف وتوصل في
الولد طاعة من ثم أمسكه
من ذراعه بحنو وهبط به
المخدر والصبي لا يمانع
وغاب معاً في حقل الترة
.. تقصفت بعض الأعواد
واهتز منها الكثير
وتأرجح .. طارت مجموعة
أبي القردان ثم حطت على
مقربة .. طفح المروى بالماء
.. هناك زعق الرجل
وغمغم وزمجر .. وعد
وتوعد وأصبح للشهيق

والزفير خصائص الخوار
والصبي يتاوه ويطلب في
صوت كالرطن يمازج
نبراته فزع طفولى الرحمة
بدلاً من الصدقة .. نادى
في غمرة انسحاق الجسد
واحتباس الانفاس على
الرب والأم والمخروعة ثم
أطلق عدة متواليات من
الصراخ المكتوم بعدها
خرج باكياً والوجه
مخطوف في صفة
الليمون يعدو ويقفز
كالجنر .. ينكفي وينهض
ويتلفت حوله وكأنه لأول
مرة يدرك ما في الكون من
رحابة وضياء والرجل
يتبعه لاهثاً حاسراً الرأس
يجر خلفه العمامة
الملطخة بالأحوال بينما
سروره ملقى على الكتف
يتدلى منه على الصدر
خيط التكة الصوفى
وممسكا بيده كوزاً من
الترة .. راح ينادى على
الصبي بصوت مبسوح
طالباً منه التوقف ريثما
يمنحه بقية الصدقة
.. مبتعداً ومخلفاً وراءه
غلالة من هبو التربة راح
الولد المفجوع يعدو على
حافة التربة دون أن
يلتفت خلفه يطبق يميناه
على مؤخرته ويباعد فيما
بين قضيته ولا يكف عن
التحيب والنهنة.

موت البرتقال

أشرف الصباغ

محمود الشحات.

النسر

هبت نسمة محملة برائحة عرقه وشعرت بلمس ذقنه الخشنة. كنت دائما شديد النقمة عليه، لكنني كنت أحبه بيني وبين نفسي. وعندما كان يضرب جدتي كنت أكرهه من أعماق روحي. وفي الأيام الخوالي كان يشتمني بأبي ثم يهجم على ويختطفني ثم يرفعي إلى أعلى في الهواء ويتلقاني، وكلما شتمته كانت ضحكاته تزداد علواً وصفاً. ولما اتهمه أولاده بالجنون، وأولهم أبي، لأنه تزوج بعد موت جدتي، وكان السبب هو الميراث، أبي في قلبه أن يخضع، فطار بعيداً بعيداً وارتفع عالياً عالياً ثم هوى. وفي عتمة الليل كنت أسمع نهنات ابنتي الصغيرة على ترانيم أغنية الأم.

أبي لأن جدتي كان قد طرده من الدار. لكنني كنت الوحيد القريب من قلبها. ابتسمت لي فأجهشت بالبكاء، والقلب الصغير يكبر. فرت دمعة من عينها، أشارت لي فاقتربت. ولما هبت نسمة انطفاحت لمبة الجاز وانقبض قلبي. وعندما صرخت عممتي انفلتت يدي من يد جدتي.

عبر أسلاك الهاتف

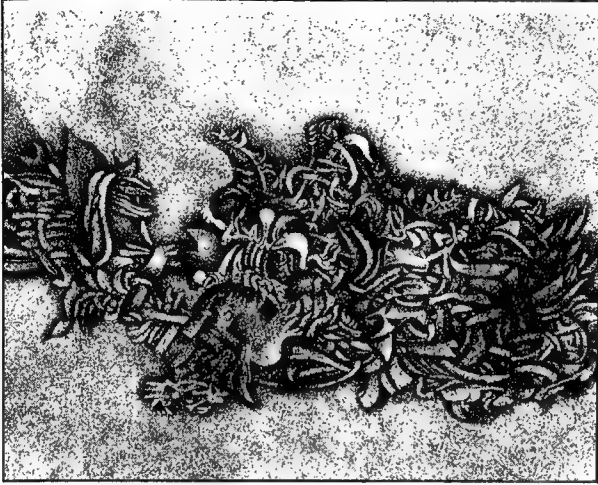
أجهشت أمي بالبكاء :
- البقية في حياتك يا بني...
كان قلبي الصغير قد كبر وصار في حجم البرتقالة. نمت بجوار زوجتي وكان بطنها المنتفخ بيني وبينها، ولما لجت نسمة في زاوية العين اعتدلت على ظهرها وأراحت ثراعاها إلى رقبتي وراحت تدندن بأغنية لا أنكرها، لكنها كانت تبكي، فاستحضرت وجه جدتي في الحلم وكان مختلطاً بصوت الشيخ محمد الشحات ابن المرحوم الشيخ

قلب الصغير

أدركت من صراخ أمي وعويلها أن حدثاً جليلاً قد حدث، لكن قلبي الصغير لا يتسع له. بكيت ليكائها، وعندما احتضنتني قريبة لي زاد بكائي فأخرجوني من المندرة. رحت ألعب مع العيال في الشارع. ولما اكتمل السراشق وضعوا الكرسي المذهب الكبير في موضعه تسلفت من بين أقراني تجاهه، اختفيت تحته ورحلت أقشر الطلاب الذهبي ووجه الشيخ محمود الشحات يكتمل رويداً رويداً. حسمتني أمي بعد انفضاض العزاء، وعند النوم ضمتني إلى صدرها وراحت تغني أغنية لا أنكرها، لكنها كانت تبكي، فبكيت ليكائها. وفي الحلم رأيت جدتي للمرة الأخيرة.

وهبت نسمة

لم تحضر أمي بسبب زعلها مع جدتي. ولم يحضر



أغنية مالوفة

شعرت زوجتي برفسات
قوية في بطنها. في هذه
الليلة طارت قشة من فوق
سطح الدار القديمة وحامت
طويلاً طويلاً ورسمت دوائر
كثيرة في الفضاء ثم
ابتعدت. في الليلة التالية
تكررت على نفسها وراحت
تغنى أغنية مالوفة للقادم
الجديد. وفي الغرفة

المجاورة رحت أحكى
لابنتي حكاية طويلة عن
أمي.

اللمسات الأخيرة

عندما انتهوا من وضع
اللمسات الأخيرة على
السرداق، تسلسل ابني
خلسة وجلس تحت
الكرسي المذهب الكبير
وراح يقشر الطلاء الذهبي.
أما الابنة فكانت تجلس إلى

جوار أمها لتحفظ أغنية
مالوفة تمزق حنايا القلب.
وفي الصباح أخبرني الولد
أنه رأى أبي في الحلم.

موت البرتقال

تصاعد السائل اللزج إلى
الطق، كان مرأ وحارقاً،
وأمام العين تكون غشاء
شفاف أحمر له طعم
حامض، فنزت البرتقالة آخر
قطرة وانفجرت.

تخلص الكتابة عن شائبة الشوب المكد لصفائها ونقاها

مصطفى ذكرى

يلبغه هو الإشادة بحس خطه
والجسارة في سؤاله لأبي عثمان
عمرو بن بحر الجاحظ عن
مواضع الزيف التي يعرفها جيداً
بحجة أنها غامضة وتلتبس عليه
لاسيما وهو يعرف أن أسلوب أبي
عثمان عمرو بن بحر الجاحظ
يتسم بالاسترسال والاستطراد
الشديد

هل كان يطمع منه في كلمة
يشتهب فيها الإطراء ، أم كان يطمع
منه في نظرة عجز عن التفسير ،
أم كان فوق هذا كله وغايته
الوحيدة هي أن يرى الزيف
متجلياً في أشد صوره قساوة .
والغريب أن أبا عثمان عمرو بن
بحر الجاحظ كانت إجابته مراوغة
وفاترة ويحدث صائب ينتقل إلى
مواضع لم تمسسها الكتابة
الثانية ، والغريب أيضاً أنه مع
كثرة الكتابة الأولى والثانية
تأمت العهود وأتمت الفواصل ،
حتى أصبح عبد الله بن عمر
الشافعي لا يعرف المواضع التي
كتبها ثانية فصار بذلك النقاء
اختلاطاً واختلاطاً نقاءً .
والأغرب من هذا كله أنني قرأت
في صباح يوم هذه القصة في
مجلة أمية وكان عنوانها تخليص
الكتابة عن شائبة الشوب المكد
لصفائها ونقاها إن أمكن .

بعضها من القلب والبعض الآخر
من مكان مغاير مثل العقل ، بل
كي أقف على القارئ فرصة
الاعتراض على سرقة اسم القصة
وعلى اعتبار أن القارئ يعرف
جيداً عبارة محمد الشريف
الجرجاني الأصلية .

لم يكن الناسخ وهو عبد الله بن
عمر الشافعي يفعل مثلي مع أبي
عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، بل
كان يقوم بتغيير مئات الكلمات
داخل المتن الطويلة مراعيًا الذوق
الأدبي والصواب النحوي ، يفعل
هذا بدافع من القنوط والإلل ، فهو
يعكف على النسخ ليسالي طويلاً
يرسم الكلمات بخط جميل وينتقى
نوع المداد والأوراق ويفاضل بين
أشكال كثيرة في تنسيق الصفحة
، قد يجعل الكتابة في شكل هرمي
مقلوب وقد يجعلها في شكل
مستطيل مع ترك فراغ تحيف على
طرفة الصفحة ينقش عليها اسم
الكاتب ثم يأتي بعده اسم الناسخ ،
فعل كل هذا بإجادة عالية
وسفسطة متأنية .

لم يبق إلا شيء واحد وهو أن
يبدأ الكتابة من حيث تنتهي
الكتابة وينفض عنها راغبوها .
كان قلبه يرتعش وهو يلج من
برزخ ضيق لا يطلبه إلا المارقون
المنقبون .

كان زاهداً وجسوراً .
الزهد في كونه أن أقصى نيل

قد يتصور البعض اللوملة
الأولى أن الشيء نقى خالص عن
شوب يخالطه ، ذلك أن النقاء
أصل واختلاط فرع عند القدامى
، ومنهم أبو عثمان عمرو بن بحر
الجاحظ ذو التصانيف العديدة ،
الذي اعتقد قديماً وهو واقف أمام
خزانة مؤلفاته بنقاها له .

لم يكن يرفض تماماً الخوض
في جدل يدور حول التأثير والتأثر
بين السابقين واللاحقين على
اعتبار هذا الجدل كلام في النقاء
الباطن ، لكنه لم يكن يتصور لا
هو ولا معاصروه جدلاً يدور حول
النقاء الظاهر البسيط والبدهي
الذي مفاده أن أبا عثمان عمرو
بن بحر الجاحظ ترسبت إليه
خلسة وبغير علمه مئات الكلمات
داخل تضاعيف مؤلفاته الكثيرة ،
كما لم يتصور القارئ أن اسم
هذه القصة هي محاولة مبدولة
منى لنسخ عبارة محمد الشريف
الجرجاني التي وردت في كتاب
التعريفات ونصها يقول ، تخليص
القلب عن شائبة الشوب المكد
لصفائها ونقاها .

كل الذي فصلته أنني أبدلت
القلب بالكتابة وما يستتبع ذلك
من تغيير الضميرين العائنين
عليه إليها . ليس هذا عن رغبة
منى كي أوهم القارئ بعلاقة ما
بين القلب والكتابة .

كان تقول إن الكتابة تأتي من
القلب أو على أقل تقدير يأتي

أوراق البردى

محمد رفاعي

الظهر - الآن أخفيه بجانب
المدق خلف كوشة النخيل.
وراح يدارى خجله
بابتسامة ، لمحتها من جانب
وجهه الطفولي المكتسى
بملاح الماء الجارى ، وقف
لحظة قصيرة يتأملنى فى
صمت ، كأنه يحاول
اكتشاف شيء ما فى نفسى
، اقترب من جذع النخلة
وجلس لاصقا ظهره على
ساقها.

مدد قدميه إلى الأمام.
كان يعرف راحتى الشبه
أبدية فى هذه الجلسة ، مثله
تماما جلست ، مددت
ساقى. أحدثت صوتا وخطا
فى التراب ، لامست
أصابعى التراب الرطب ،
أحسست بنشوة غامرة تملأ
كيانى ، طوانا الصمت ،
كانت صفحة الماء الجارى
ولون الزدع الممتد أمام
بصرى يريحنى ، رطوبة
التراب بين أصابعى تطيبنى

صانعا أشياء الصغيرة ،
مقاوما رسوخ الصخر
وجبروته.

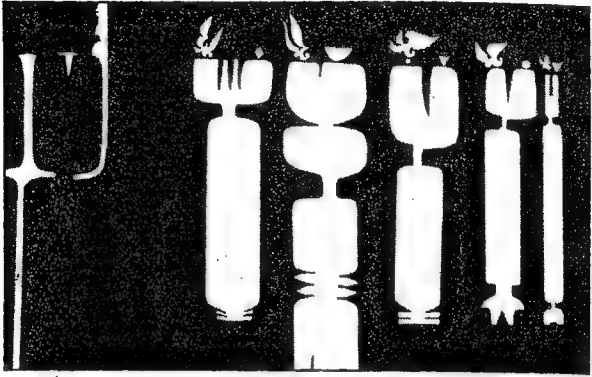
فى صهد الشمس
وسخونة التراب تحت
أقدامى العارية ، أنزوى فى
ركن من جانب المدق ،
أراقبه ، يصفى الماء من
بطن القارب ، يجرفه نحو
مستقع جاف ممتلىء بنبات
البردى يلفه النخيل
المتشابك.

للوهلة الأولى - قبل أن
يرأى نفض ثوبه من التراب
العالق به والذي تحول إلى
طين . مسح بكلتا يديه آثار
التراب العالق فى أطراف
أوراق البردى المتطاير على
وجهه.

كنت مثله أسعى لتصميم
مركبى دون شراع لتسبح
فى محيطنا الصغير
منسجما مع قدراتى المتاحة
- فى ذات الوقت تقريبا -
إذ انتهزت فرصة إنشغال
النجع فى تشييع جثمان
أحد الراجلين ، خطفت
برميل من الصاج فى عز

وحيد وجدته يهدف
بيديه النخيلتين ، مقاوما
الفرق بقاريه المصنوع بيديه
وسط البرارى وأحراش
الحلفاء الطويلة التى تحيط
بحافى التربة المخضبة
بالعشب ، كانت ملابسه قد
أصابها البلل ، جسده
النحيل قد اعتلاه الوهن .
طللى الماء وجهه شحوب
غريب وسحنه بدت لى
نحاسية ، بدا - أيضا -
بريق عينيه لامعا وأنا ألح
يصارع تيار الماء القوى
المنحدر نحو الشمال مقتربا
من حافة التربة.

غارقا ، فى انهماكه
المضنى فى اكتشاف آليته
القديمة ، كان . ، يجوب
بطون الكتب الصفراء
والملونة طامسا النفس
والعقل فى الهموم ، دون
الذات المريضة التواقية
للرحيل ، منذ عرفته لايف
عن فلسفة ظواهر الكون ،
وأمر الناس الحياتية
بنظرة قد تبدو مقبولة
للجميع.



، تفريد العصفير تقتل ،
قلقى.

كنت أعرف رغبته فى
مواصلة الجدل دون
وصول إلى بديعة اختلاف
أو انسجام ، وربما لايعرف
اللحظة . كيف يبدأ ، جعل
يتأمل لون التراب وكأنه
يبحث عن لونه ، كوم حفنة
تراب ثم سواها .. حاول
عبثاً أن يقيم ما يشبه
مسيجة ناقصة الازكان ثم
محاسها ، رسم خطوطا
متقاطعة ، قد ظهرت أسنانه
الطويلة خارج فمه.
"هل تذكر مجلة العربى"

كانت عيني راسية على
البرميل المخبى خلف
جريد النخيل وقلبي يدق
بعنف ضربات متلاحقة "لا
أتذكر".

"موضوع الملاح المصرى"
ماذا؟
"الملاح المصرى؟"
آه

"تذكرت؟"
ربما؟

قال: "إن أجدادنا القدماء
اكتشفوا الأمريكتين قبل
"كولبس" .. صنعوا مراكب
عملاقة تجوب أعالي البحار
.. أتعرف ماذا صنعوا
سفنهم؟"

.....

"أوراق البردى"
"أوراق البردى؟"

وأخرج من جيبه عدة
رسومات كروكية ،
رسومات ممزقة من مجلة
ملونة ، وراح يخطط فى
الأرض خطوطا غير متوازية
، اكتسى وجهه بجدية
وصرامة غير معهودة ..
تصيب العرق من على
جبينه ثم مسحه بأطراف
ثوبه وبدأ وجهه لامعا.
"فى المرة القادمة أصنع
مركبا تسبح فى بحر النيل
.. فهل تساعدى؟ هل؟"

من أسرار هذه المدينة

عبد الفتاح صبري

الأوامر والتعليمات.

(٤)

بعد أن غاب وابتعد..
شده الحنين والشوق فعاد..
تطلع إلى حقول الدهشات
حينما اكتشف أنها غير
موجودة بالدار.. فلما سال
عنها دلوه على بيت فخم
كبير في آخر الشارع.. فلما
طرق الباب خرج له رجل
كبير يمتلك كرش كبير..
وأنف مفلطح غليظ.. وعيون
حولاء.. فأغلق دونه الباب لما
تساق منه.. وأنسحب إلى
الخارج حينما رآها لا تابه
لعودته.

(٥)

لما غاد خلسة.. اكتشف
بعد سنوات الإبعاد.. لماذا
أبعدوه قسراً عن مدينته..
فلما انتقل من شارع إلى
شارع اصطدم بما هو
مزعج وتيقن أن مدينته
صارت غريبة وتحتوى
كائنات غريبة تعبت فيها..
فحزن واكتئب وأنسحب من
كل المدينة.. ومات

هاجمنى أول إنسان قابله..
فقد غرز أنيابه فى لحمى..
تعجبت.. فزعت أكثر حينما
اكتشفت أن الجميع يفتح
فمه وينشر أسنانه.. الكل
يتأهب لحالة العض التالية..
كان على أن أفكر بسرعة..
فانزويت أمام المرأة أشحذ
أسناني.. ولما انتهيت
خرجت إلى الشارع.. فتحت
فمى ثم نهشت أول انسان
قابلى.

(٢)

حينما رفضت الأوامر
والتعليمات.. وساقونى فى
أعماق الليل البارد إلى
أطراف المدينة.. وفى أعماق
الأرض أنزلوتى من خلال
مزالج وفتحات ثلو فتحات..
وانهالت على جسدى
وأعضائى عشرات الأحذية
السوداء تطبع بقسوة
علامات وأمارات.. ولما
انتهيت من صراخى وعوائى
تكومت على أعضائى فظنوا
أن روحى سافرت إلى
السماء.. فحفروا لى حفرة
صغيرة.. ونجوت لما نبشت
الكلاب التراب.. ولما
تعافيت.. عدت فرفضت

(١)

لما تماديت فى سماع
الحقيقة.. أجبرونى على
الجنون..
أفهمونى أنى مجنون..
أفهمونى أنى بحاجة
للعلاج..
أجبرونى على دخول دار
كبيرة تحوى عشرات
المتهمين بالجنون..
أجبرونى أيضاً على تلقى
العلاج.. العلاج يطقاه
الجميع جرعات
من الأمانة المكثفة.. وفى
لحظة جنون انزويت..
فكرت..
دبرت.. وتسلفت الجدار
العالى نجفة مجنون..
وقفزت
فى نهر الشارع الضّر..
لحت لافتة مكتب عليها
مستشفى
المجانين.. نزعته بقوة
ووضعتها على أول دار
قابلتى
دار مركز شرطة هذه
المدينة

(٢)

لما دلفت من سور المدينة
لأول مرة.. فزعت حينما

الطابور

حسين حسنين - عمان

الواقف أمام الباب ينتظر دوره. انحنى أمام الباب ووضع عينه على فتحة القفل، وحاول جاهداً أن يرى شيئاً مما يحدث في الداخل، وبعده بضع دقائق، استقام جذعه ولوح يديه في يأس، ثم قفل عائداً إلى موضعه في الطابور بخطى متثاقلة. لم يستطع أن يرى شيئاً.

عاد الطابور يتحرك من جديد. ينفث الباب فيدخل من عليه الدور، ثم يفلق الباب فيتحرك من يليه خطوة ليوقف أمام الباب المغلق، فيتحرك كل من في الطابور خطوة واحدة فقط، وقد غرقوا في بحر من الرمال والعرق، واستوطنت نفوسهم اللامبالاة والإذعان.



كبد السماء وأصبح الحر جحيماً لا يطاق، والطابور يتقدم خطوة واحدة كل عشرة دقائق. وفجأة، انفرد من الطابور شاب أسمر تشع عيناه بالنار، كأنه مصاب بالحمى. اتجه بخطوات مترددة ولكن سريعة إلى الباب المغلق، وأزاح

غرس أقدامه في بحر من الرمال، وتناول ممتداً حتى اللانهاية. وكلما دخل أحدهم من الباب النفقى في السور العالي تقدم من يليه خطوة ليوقف أمام الباب المغلق، وتحرك كل من في الطابور خطوة واحدة بتساقلٍ وملل. لم يكن أحد يعرف ماذا وراء السور العالي، أو ما ينتظر الداخل هناك. فما إن ينفث الباب ويدخل أحدهم ليعود ويفلق من جديد حتى تستيقظ في نفوس الجميع التساؤلات الممزوجة بالخوف والتسليم بالأمر الواقع. وقبل أن ينفث الباب من جديد، تكون النفوس قد هدأت وغرقت في بحر من اللامبالاة والإذعان القدرى. ومضت الدورة على هذا المنوال ربحاً من الوقت، حتى انتصف النهار ووقفت الشمس في

أصوات جديدة

من ذا الذي يستطيع إلا أن يحب أعصاراً ..
رنا تفكر هكذا، وتري الزينة المعلقة التي تملأ فضاء الحجرة أرجوحة الذباب، تتأمل
خبيتها لأنها لا تستطيع تسلق سقف النخيل كالآخرين، تكتشف الوحدة، وتتمنى أن
تخلع ملابسها وتسقط كجواد منهاك.
رنا عباس التونسي مواليد ١٩٨١ وعند ما قدمها في "أصوات جديدة" فهذا لا يعني
رهاناً مفتوحاً عليها ككتابة في المستقبل، فالكتابة كالحب تفسدها الضمانات ولكننا
نشير إلى كتابة في تلمساتها الأولى، أقل تشوهاً بالتقنيات الأدبية وأكثر التصاقاً
بسياق ثقافي وعمرى مازال يتشكل لصنع ذاكرة قادمة .

إيمان مرسال

الزينة أرجوحة الذباب

التحطيم فهي ضعيفة ..
وأنا نصيفة على أن أحطم
هؤلاء الذين يسيرون
نومى .. بل إن أمى
تضربنى إذا لم أرتب
غرفتي والمدرس في
المدرسة يضربني دون
سبب حقيقي إلا لأنني لا
أعجبه .. وإذا لم أكتب
الواجب يزداد ضربه لي
أيلاماً فهذه فرطته
الذهبية .. ولكنني منذ الآن
سأحاول أن اتعلم القوة
أن أكون قوية جداً
وسأضرب محمد وحسام
.. كلهم إنني أشعر
بالإرهاق والعرق يبلل
ملابسي ..
تدخل أمى الغرفة

بقبضتي .. ها انذا أشعر
بالرغبة في تحطيم كل
شيء .. ثم انطلق هاربة
إلى البعيد حيث الأفق
الواسع ..
الآن يجب أن تحضر
أمى بسرعة لتضربني
وتمنعني وإلا حطمت كل
شيء، أنا الفتاة الضعيفة
التي يستهترون بها ..
عليها أن تحضر الآن
وتمنعني .. وإلا فإن
قبضتي ستحطم كل شيء
.. ثم انطلق إلى هناك
حيث الأرض البعيدة التي
أراها ولم يرها سوى ..
ولكن إذا جاءت أمى الآن ..
يا إلهي .. يا لي من
مخلوقة ضعيفة .. إن
قبضتي لن تستطيع

الزينة المعلقة التي تملأ
فضاء الحجرة والصالا
الواسعة هي أرجوحة
الذباب ، يتجمع حولها
ويقف ساكناً عليها أو
محركاً رأسه الصغيرة
المقززة ثم يطير ليقف على
أى شيء، الآن سامزق هذه
الجبال والزينة الملونة ،
بل سأحرقها .. الآن
سامزق كل شيء .. هؤلاء
الذين أراهم يسيرون
مطاطى الرؤوس وهؤلاء
الأطفال الذين يلعبون
العاب المرضى وتلك
النسوة المترهلات
كأكياس القمامة داخل
جلابيهن أو فساتينهن
الملونة سأحطمهن

وتضع الكماشات فوق
جبهتي وتقول:

- ياه الحرارة عالية
جدا..

لازم تنامي لا تتحركي
لو تحركت من السرير
ساضربك!!

ما على إلا أن اغمض
عيني الآن وأقول لامي ..
حاضر!!

أخرجوني من هنا .. من
هذا القيد .. من هذا
السجن لأنتشر جسدي في

كل مكان .. لا تقيدوا
حررتي .. أه يا ويلي
تضعون قيديا آخر حول

معصمي الآخر ..
ساموت إذن سأنفجر
وتفوح مني رائحة الغفن

وتقتلكم جميعا ..
الآن حان موعد وصوله
بشاربه الذي يتسخ عندما

ياكل .. وعندما يذفن
وجهه في صحيفة طعامه
يزداد بشاربه (تساخا

ويتلوث وجهه .. أشعر
نحوه بأشمزاز .. يا له
من أحمرق .. إنه يحملني

بعنف ويضعني بعنف في
مكان ضيق .. تباله ..
مطالبة أن أسير معه

مشوارا طويلا دون
إرادتي .. ثم يتركني في
النهاية في مكان لا أحبه

.. تبأله ..
والجميع .. ياخذون
حاجبتهم مني ثم

يضعوني في الظلمة مع

الاف مثلي لا حيلة لهم
سأهرب من مصير لم
أختره .. أه هذا الولد

الصغير يتسم لي ..
يمسك قبدي يكاد أن
يحطمه بين أصابعه

الحائنة حطم قيودي أيها
الصغير .. يا للأسف ..
تأتي أمه تصفعه يحاول

الصغير رغم كل شيء ..
يعبث بقيودي عسى أن
أنطلق وأطير مع الريح ..

أذهب معها بلا توقف ..
وعندئذ لن يستطيعوا
مداهمتي ثانية ولن

يجسروا على تقيدني ..
وسأذهب إلى الناس
الذين يحبهم قلبي ..

يحسبون الفوضى ..
والانطلاق يحسبون
الأعاصير مثلي فمن ذا

الذي يستطيع إلا أن يحب
إعصارا ، تمنح اليفة ..
تمنح النور أحيانا ..

الكلب
حل على الظلام وأنا

أجلس معه ولم أكن أسمع
سوى صوته نظر إلى ثم
هز نيله في استجدام

وأخذ ينشج بشدة وأقول
أسكت يا كلب أسكت يا
كلب فينظر إلى بعينين

زائفتين ثم ينبج بشدة
وأصرخ أسكت يا كلب
ودون أن أفكر في أي

عواقب أسكت بالقلم ثم
قذفته به وجرى ولم أعد

أسمعه وعندما حل الظلام
وأنا أجلس وحيدة بحثت
عن صوته أين أنت ، إذا

أردت أن نتبح بشده أنتبح
كما يحلو لك .
نوفمبر/ ١٩٩١

أحلام صغيرة

دائما يراودني حلم أن
أخلع ملابسني ثم البس
زي القرويين ثم أنام على

الخضرة مثل حوائين
سقطا من كثرة الإنهاك
وشبعا غريبا يلوح لي في

الافق أن أركع وأصلي .
إنني مازلت أعتقد أن ذلك
ربما سيحدث لي يوما من

الأيام ، أشاهد الذين
يدخنون السجائر في
إعجاب ، وأعقد العزم أني

يوما سأدرب عليها ،
مازلت أتعثر في كلامي
أصدق في سجع النخيل

زلت لدى الرغبة في
تسلقه منذ تسلقه
أصدقائي وأنا لم أستطع

ولكني لن أبأس ربما كنت
دائما طيبة إذ أن الفجر
قد أتى وشعرت برغبة في

الاعتساف ولكني لم
أستطع تحريك قدمي
وقررت الاستسلام

لغفوتي وأنا أفكر في
كثير من أحلامي

مارس/ ١٩٩٣

فرغات قضبان الحديد المحيطة وقضبان النافذة ، صوت اختى يجيء وهى تمسك بالفانوس الأبيض ، اجلس بالركن ثم اسير فى الشقة اشعر انى فى قبضة السحان لقديما الناس ، تورقنى الوحدة ، استيقظ فرجة من الأحلام الحزينة ، ثلاث نخلات كنا نلعب بجانبها اراها مخيفة وحزينة افكر ان اضم اصابعى إلى بعض أحاول أن اجلس مع أبى وامى استرجع ما حدث فى الليلة الماضية وفى كل ليلة وأتذكر اننا فى ليلة القدر وأتمنى أن تكون بجانبى وأقبل دون أن يرانا أحد .. اشعر ان القضبان تطبق على وتختقننى ، أتذكر الحكيم الذى سوف يدلنى إلى المخرج وأقول ما كان يقول لى أخى الكبير عندما ينقطع النور أقوله ولكنى اشعر ان الشيطان بجانبى فى كل مكان أقول بسم الله الرحمن الرحيم ثم اسير فى الممر ثلاث لوحات فى الممر وقميصى على الدواليب يبدو لى كاسد سيقتلنى الآن أريد أن تبتعد الأشياء عني اجلس امام مدخل الصالة كاتى حارس لها أحاول ان اقتل الخوف بالكتابة

اكتب قصة ولكنها لا تعجبني فامزقها وامسك باوراق مفكرة اخى واتصفح الصحيفة المملة ، اجلس بجانب المدفأة وأرى صورة المسيح على الصليب وأنجيل انى أصبحت نبيذة وأقول انهم كلهم كفرة واننا لا ، رغم انى اكثرهم كذبا حتى علي اصحابى .

الحال

عندما جئنا إليك وتركنا على عتباتك أحذيتنا ، ودخلنا إلى غرفتك الجانبية وجلسنا على الكراسى الياپيو ، تركتنا ، نلمس اشجارك الخضراء ، واليوم اصبحنا نرى بيتك الدافئ يتخلله بعض التراب ، وفارك لقد نام فى الشارع واشجارك أصبحت تاسى لغيبك .

اسمع الآن انباءك همسا شيئا شيئا وانت فى آخر الدنيا ، واليوم سارسل لك رسالة ربما لا تقرأها ، ولكنى ارسلت . أتذكر زوجتك كانت هائلة الخطى وشعرها دائما يسير بلا اتجاه ، ودائما تتمتم باغانى لطفلة جميلة يشبه وجهها وجه الملائكة فى القصص الملونة .

الآن قد لمست اشجارك ورايت فارك يبدو عليه الشحوب ، والنمل يتراقص على جسد قطتك ، تغيرت معالم المكان تماما والأسى يعتصر قلبى عندما اتطلع إلى شقتك واجد نفسى عاجزة عن الصعود . ها هى ذى الأصوات .. صوت المصنع .. صوت الأطفال .. يبيب النمل ، ألم تسمعهم انهم يناون عليك لتفتح لهم بيتك كما تفتح له لصيفك ، ضيفك الذى يحبك وضيفك الذى يكرهك وضيفك الذى يسبك بامك وابيك اليوم ، أتذكر بيوم عيد ميلادى ، ويوم عيد ميلادك لأنى أعلم أنك ربما لا تتذكر شيئا . الآن تختلط على الذكريات وانت معنا فى رمضان وفى العيد وفى مولد النبى .. أه ارهقت نفسى دون أن افعل شيئا فى واجبى . لعن الله مدرسى الذى يقطع على ذكرياتى الآن ، ساقام لأنى يجب أن اذهب لمدرستى تذكرت الآن المدرسة ، أشك أنك كنت اكثرهم هياجا بين حدران المدرسة واكثرهم .. الآن اشعر بالمرعب ينبعث من داخلى .. وأخيرا أقول احبك مارس ١٩٩٥

حبة هلاهيل

محمود الحلواني	واحتضار وورد مر	تسمع كركرة الضحكة وهي بتجري وراء الضحكة
حضن نسوانكم وكانكم بتعطسوا ويرحمكم الله تبادلوا الموت في سريدي	كل دول إيه يعني لما يينجوا في صدرك ويسقفوك التراب يا شاب	تقول يا سلام حبة هلاهيل بتونس بعضيها ف ليل وحدتها البارد في الدواليب الوسعه مجرد حبة هلاهيل بترد العته وقرقضة الفيران والنسيان
عادي كده زي ما تبادلوا الفرجة ف أدوار الشطرنج وزي ما تبادلوا النكت الجنسيه على القهوة والحب الطيارى تحت بيار السلم وفواتح الشهيه والكاسيت والشعر والخناق ورفضكوا الرمز والمجاز تبادلوا الموت في سريدي عادي كده	البنات بيضحكوا البنات كده زي ما تكون الحياة على قدهم بالظبط بيضحكوا البنات من قلوبهم كده ويحذفونى بوردة تربكنى وكانكم بتهزروا عادي كده.. وكانكم بتهزوا تموتوا وكانكم بتقلبوا ف	إيه يعني إيه يعني دمع ومطر وكلام حنين ونار وطير وملح وانتظار ورمل سخن

شم النسيم

محمد الحسيني

النَّيْلُ ثَقِيلٌ، وَأَنَا خُتَفِي
مُش سَايَعُ
ضَلَّ الشَّجَرُ عَشَشْنُ فِ
يَنْتِي
عَلِيلٌ جَائِزٌ أَوْ حَالَةٌ
تَقْصُ
رَقَضْتُ بُوحَ الْمَرَاكِبِ

١٩ أبريل
النَّيْلُ مَجَاشٍ
وَلَا عُدْشِي فِيهِ مِثْلُ
شَعْبِي
يِلْعَنُ مِثْلُ شَايِبِ
إِبْرِيلِ حَجَّه الْغَايِبِ
كَلْبُهُ الْخَايِبِ
وَتُومُ الْعَوِيلِ
وَأَنَا ضَيْقِي
أَخْذَمِ الزَّمَنُ نَائِبِ
أَرْكَبُ عَلَى مُهْرِهِ وَأُطِيرُ



صَهْبَجِيهِ
الصُّحْبَةُ مُشْنُ دِيهِ
النَّيْلُ فَتَنِي وَمَشِينَا فِ
الشَّارِعِ
عَدِينَا عَلَى قَبْلِي
الَّيْلُ مَحْنِي قَمَرُ سَارِحِ
الْفَجَرُ مُش سَامِعُ كَمَا
الْمَوَاوِيلِ
سَكَّيْتُ ضُرْفَ عِ الْخُلُقِ
مَا ثَبَّارِحِ
بَدَأَتْ أَتَزَلُ فِي حَمْلِي
يَا مِينَ يَشِيلُ

١٩ أبريل :
مِثْلُ شَعْبِي، يِلْعَنُ،
مِثْلُ مَشْ شَعْبِي
وَيِلْعَنُ الْأَبْجَدِيهِ
لِلتَّوَارِيخِ
شَمُّ النَّسِيمِ، فِ جَنْبِي
أَنَا بَيْنَ بَيْنِ
أُضْحِكُ وَلَا أَخْبِي
النَّيْلُ فَتَنِي
مَدَيْتُ لَهُ إِيْدِي وَمَشِينَا
فِ الشَّارِعِ
يَبَاعِينَ الْفُلَّ لَا مَبَارِحِ
يِلْعَنُوا التَّشْيِيحِ
السَّمَاعُ يِلْبَغُ الرَّايِحِ،
النَّيْلُ مَقْدِي
عَلَى أُمِّ رَأْسِهَا وَقَفْتِ
النَّاصِيَةُ تَغْتِي
لَمَيْتُ غَنَاهَا فِ عَيْيِ
وِ الْخُلُقِ مُش طَائِحِ
وَسَعَوْا يَا زَمَارِينَ
يَا طَبَّايِينَ وَسَعَوْا، يَا

جَمَل على حيط الجيران

ملاحات منير

بتفرقع كياس نايلون

سكك الرفاعية مسالك
والهلالية بتمدح نفسها
أحسن من الرحلة الطويلة
نقصر السكة وأبوسك

- كان عندها ابن اسمه
ناظم ولدته في الحلم،
غيرت إسمه بناء على
طلب الوالى،

والكعب كان عالى

والمشى بيتهما -

ركبت جَمَل على حيط
الجيران
وما بوستهاش.



حييت بنية إسمها ورده
مسكتها دبلى في إيدك
رجعتا تانى لقميصها
ورجعت لبلادك
راكب جَمَل على حيط
الجيران رايع يزور النبى
إتخض من عصفورة

وكانه آئوح فى السما
قاصد يشوف الرب
بيشدّه خيط المُشركين
للأرض
قام ساق جَمَل على حيط
الجيران رايع يزور النبى
إتخض من عصفورة
بتفرقع كياس نايلون

ويدوب مصير المؤمنين في
الحرب
زى اللى دايماً يشتهي
نوم مختلف
وينام .. كما العادة
أوبيتلى بمحبة مش
وارده
ويعود كما الخارج
وحتى لما كنت فى الخارج

بين راحة وأخرى

كريم عبد السلام

العقاب

واليد التي قامت بدور الرافعة
الم تصبها الرعشة؟
والذين تشاءموا من الفاعل
الم يستريحوا أخيراً
فلم يعودوا يحدقون إليه
كلما انكسر وعاء أو نقت دجاجة؟

العواء داخل الرأس

كأنني أضحك
كأن المطواة أحدثت شقاً رفيعاً
من دبر الجرو حتى عنقه.

الكومبارس في حلة

أحدي يديه في جيبه
والأخرى تخشخش بعملة تليفون
كلامه عن السعادة
يعني سيره في الطريق إلى الكنز.
صباح الخير يا بائع
ثم يسرد القصة كاملة!
بالأمس ، سمع لي بتناوب الصفح
وكننت عنيقاً كأنني أعددت للأمر،
اعترف بالبطل
لم أضربه في السابق لأنه مذنب

كنت الصبي الذي عقره الجرو
ثم جبرت الشاب الذي لا يتوقف عن
العدو
لأن العواء يتعقبه.

أشرت للرائحة
أشرت بسببتي لأمعاء الجرو الطليقة
تشى بأن الداخل ومعقد، جداً
الأنياب انتقم من اللسان

قطعوا الحبل الذي جعل من الجرو
خفاشاً
وتشاءموا من الفاعل

كان الفصن قام بدور البكرة،
واليد بدور الرافعة
كان الجرو حرك أطرافه في الهواء
فأضحكني ، إذ بدا كحشرات الأحلام،
تلك التي تحرك أطرافها في الهواء وتغوى
فنسألها:

هل تحاولين الطيران؟
أتبين أن نجلدك بالأحزمة
ثم نبصق عليك؟

العواء داخل الرأس

ألم يحترق الفصن الذي قام بدور البكرة؟

ضربته فقط.

صباح الخير يا صديقي الكفيف
ثم يسرد القصة:
بالأمس
أسرّ لي البطل:

يوماً ما ستكون مطرقة
تسعى وراء زجاج مغمض العينين،
أسرّ لي أيضاً
أنت أكثر شجاعة مني
تحمل اللطمات ويداك إلى جانبيك
بغم مزمووم
وعينين دامعتين.

حكي

كلما هربا
عادت بهما إلى الورشة
فتعمل اللطمات على إفاقتهما

يدها تهبط وتصعد
أذرع الولدين دروع مستقيمة،
الأم تضرب
والأذرع تحمي الوجهين والرأسين،
يتوقف الأتوبيس
فتجذبهما إليها

قصة هروبهما بصوت عالٍ
لجارها المشغول بصحيفته،
الذي ينظر الآن عبر النافذة.
حين لا تجدرداً
تتبرهما بخوفهما من الماكينات.
يتوقف الأتوبيس
فتشبان بجلبابها الأسود.
التشال طعن راكبا فأحاط به ذراعها

العنقين معاً

واندفع الركاب إلى الأمام
في حين تقدم آخر من الخلف لجمع
النقود
في كيس من البلاستيك

المرأة التي تقيأت تسند رأسها على حافة
المقعد، والجريح يكتم الدم بمنديل،
والعمارات تمشي إلى الخلف، والأكف
الأربع تمسك بالجلباب والرجل المهندم
يخرج حافظته قبل أن يصل إلى فيه، وفتاة
التبول اللا إرادي تكي دون صوت، وعامل
البناء يتسم لأنه مطلق، والأم تلقى نقودها
في الكيس، والعيون الأربع تنبهر بالمطواة.
لا يخططان جيداً

كل مرة

يعقظانهما الجلباب الأسود من الهديقة
نفسها
حيث ينام غريباً طاعنون في السن.

متطوعون أظهروا قدرة على العدو
لا تتناسب مع بدانتهم
يبتسمون بفخر
بعد تسليم الولدين إلى أمها.

عامة

في الصباح الذي يأتي مع الأتوبيسات
تتحرك في مسار لا يمر إلا بالزاييل
الكبيرة
حيث الكنوز في انتظار مكتشفها

الكيس البلاستيكي يبلو
والأخرى تمسك بعصا التلقيب.



الشتائم والحجارة
للقطط التي لا تتخلف عن أى سباق،
التوسلات
لعمال يريدون أخذ كل شيء يعربتهم

خلفها
مساحة من نجيل الحديقة
سويت بالأرض
من أثر نوم ثقيل

عامل

فى الصباح الذى يأتى مع القيظ
يتحرك باتجاه أول مخبز فى السلسلة.

رغيفان
مقابل ارتجاله أغنية
ربع جنيه
لكل صفقة يطلقها من الخباز،
السجائر
من المقهى
بعد إبراز عضوه لتلميذات يصرخن
بصوت غنائى

على مساحة من نجيل
سويت بالأرض من أثر نوم ثقيل
يصعد سلالمة عاملة
مباركاً من النباح
وفى حراسة أعمدة الكهرباء.

زهرتان وغيب

مصطفى الهندي

البستاني؟

-٢-

أما أنت

يا زهرة الغيب القادم

يا من أتحدث إليك

إياك..

إياك أن تفرسى

بذكرك في الخديقة

إياك أن تخضعي

لسلطة البستاني

فلتبحي

عن زهور الجبل

وعانقها

ولا تنسى معانقتي.



ظاهرياً.

والزهور الحمقاوات

أيضاً

تحبه

لأنها - ببساطة - لا

تعرف إلا إياه

وأيضاً لا تدري هوية

ما تأخذ من مياه

أمياه عذبه ، أم بول

-١-

الزهور الجبلية

لا تنبت في الحداثق

لم يمسسها البستاني

دائماً في الجبل

تنبش الصخور

بجذورها الدامية

لتستقي المياه

وتعاند الظروف

لا تحب البستاني

ولا سلطته وطفئانه

كذلك البستاني

لا يحبها

لا يحب إلا زهور

الخدقة

الأليفة ، والنظيفة -

قصائد

سعد سرخان

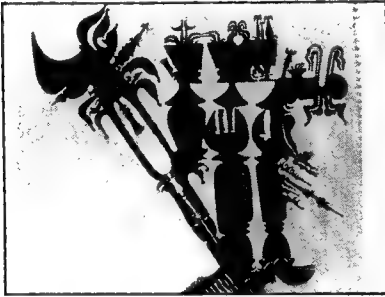
ما كينة العالم
إلى مصيرها الهادر...
- سبيل - كلما التوت
ساقى قى الطريق إلى
الحياة
ألفظ أنفاس قصيدة
: لن أصل
قبل أن أكمل
كتاب العثرات .
- احتمال - لو
باكراً ينفرط الجمع
وينصرف الشعراء
إلى أرق
أكثر رافة بالقصائد
تاركين العالم
عارياً من الندامى
.....
- عقوق - قد لا يستيقظ
العالم
باكراً كعادته
وقد يصبح ملقى
دون عناية
مثل معطف بلا أزرار
ولا أوسمة
.....
لو ليلة واحدة
يضرب عن الكتابة
كل الشعراء .

لولاك
لما كانت يبادر الروح
عرضة للهديل .
- مقارنة - ثمة قصائد
أصغر من العالم
يبضع زخافات فقط
ثمة قصائد أكبر من
العالم
يبضع من سخافات فقط
- ثروات - القصائد
ثروات فادحة
ثمة دائماً
لصوص يشهرونها
في الوقت غير المناسب
تماماً
- كلينيك - ثمة قصائد
مصابة بالربو
وأخرى تعاني فقر الدم
ثمة قصائد محمومة أبداً
وأخرى مصابة بالأرق
ثمة قصائد معافاة تماماً
من الشعر
وأخرى تذرف أنساغها
في صمت
.....
ثمة قصائد
وأخرى
وثمة دائماً
ما يكفي من الأمصال .
- مكابدة - الشعراء :
يا للبراغي التي تشد

- ليل -
لشد ما يحتاج ليل
الكتابة
إلى لغة قمرأ .
- لبلاب -
كم قصيدة يخسر
الشاعر
حين
يتخيل
لبلاباً ؟
- لصوص -
القصائد لصوص صفار
يملاون أكياسهم
من يبادر الشعراء .
- تعويذة - كل قصيدة
تعويذة
ضد نسيان ما
- هزيع - في الهزيع
الأخير من القصيدة
أحتاج إلى لغة بيضاء
تمحوني حد السطوع .
- صقور - آيتها الصقور
التي تعيش حياة
كلما اشتدت بسماء
الشاعر
أسراب اليمام
آيتها الصقور الزرقاء
التي يسميها أعداء
الشعر قصائد
آيتها الصقور ذات
المخالب من ذهب

فاتا زيا ليلية

وليد أحمد علاء الدين



وسام" على صدرى
تخط تفاصيل تواريخ
الأحلام
وعلى صدر"وسام"
أتأرجح
أنقش أناث العشق
المتأرجح ،
وأرتب تأريخى
المتساقط عبر تباريح
الليل اليقطننى
تحوينى .. أسكنها
وأفتت عبرة أيامى
عبر دهايز العشق
أليسكنها
تملكنى ..
وأحاول أن أتمكن
منها ...
جامحة كخيال الشعر
حين يجن ، وحين
تحركه عفاريت الضوء
عفاريت الليل

والحجرة تقسم أن
صباحاً يأتى
فيزيل قشور الليل من
المشجب
ويحدد للنافذة خطوطاً
أكثر تفصيلاً
ويطارد جيش الأسن
الراقد عبر ثقبوب الباب
.....
هل تشعر بالنار إذا
كانت قبة قرن مقعدك
وأرحت ذارعيك على
صفحة دفتري
وتركت عجيسرتك
المنهارة
عند نهاية منحدر
تغرس فيه بذورك ليل
نهار!!

من أقوال.. تأبط شرا

جميل محمود عبد الرحمن

(١)

أحببتك فوق الحب، وفوق العشق..
فوق.. وفوق..
واستصغرت فؤادي كيف يحمل هذا
الحب.. وهذا العشق؟
أحببتك نبضاً يأسر كل خلاياي..
يعتقني في سبحة شعري صوب سماء
مجلوة..
ودوب.. لم تعرفها إلا قدامى..
أقطف منها أزهار الالهة..
أزهار العمر الحالم في الليلات المفتونة
بالسحر..
أستحلب ضوء الفجر..
لأعطر وجهك..
حبك يمشي في نبض عروقي.. يدفئني..
يجعلني في حضرة عينيك.. أغيب..
كل الأطر الضيقة المعنى.. بالكلمات
تضيّق..
وأعاقِر دن الصمت الأبلغ من كل الأقوال
الخاوية المعنى..
القلب بعشقه يبكي..
يفسل أدران اللحظات البكماء..
عشقك أكبر مني..

يمنعني..
وأظل به.. أتغنى..
كان الصمت وسائل عشقي..
ورسائل بوحى الخرساء..
ينطق فيها العمر، يللم أزهار النرجس..
وينفسجة تفهق بالعطر..
تفهم بالشوق المدار..
لكن.. مذ درج الناس على هذا الكوكب..
صنعوا للحب مقاييساً نكراء..
سألوني : ماذا أحضرت...؟
قلت: تغيب..
قالوا : قدم برهان الحب..
: عدد ما جلبت كفاك من الأشياء..
: عدد ما حملت قافلتك..
: عدد ما جئت به.. من أقصى السند
وأقصى الهند،
وما خلف الأبحر والشيطان..
قلت : وفي حلقى كل مرارات الدنيا..
تنشب..
غصص الأحزان..
: أتأبط عمري من أجل هواها...

الأوجه... أقنعة تخدع...
ويجلب (الكلكون) الشائه..
يطمس بشرة وجهك، بالألوان الزائفة
المظهر..
.. فتناست الجوهر..
أشعلت الأحنة في قلب صفارك..
حين إسترخى قلبك للأمثال العنينة..
أين الفطرة يا أم...؟
أين الرحمة بالأصغر...؟ بالأضعف...؟
أين فؤادك...؟ من غيبه عنا...؟
يفرش فوق الهلع.. الناشب فينا.. فيض
أمانك..
نسعى نحوك.. تَحْفِد... تدفن أوجهنا في
حضنك.. نيكى نتهار..
لو خذلتنا كل الأقمار..
وأريد الأفق بعتمته..
وركبنا متن تعاسيف الطرق المتروكة..
وعدونا على مهرة الدجن.. صوب الدروب
الشريدة..
خدعتك الأمثال الموروثة من زمن.. ولى..
وعفا..
حبك فى قلبى أشجار.. تتناسق صفا..
وحداثك غلبا..
لا تذبل أبدا..
أرفض .. عشقتك مثل التافه من إخوتنا..
والإمعة الخوان..
أعشقتك..

: أمسك أغصان الموت..
: أمسك حيات الأودية الجهمه..
: وثعابين السم الفاتك
فالتف النسوة من حولك
قلن: تأبط شرأ.. هذا القول المعتوه..
-٢-
خدعتك الأقوال الجوفاء لنسوة هذا
العى..
خدعتك الكلمات المجنونة..
وحكايات السلف العنينة..
أشعلت الأحنة فى قلب صفارك..
خدعتك الأقوال الموروثة من زمن ولى..
وعفا..
أين الفطرة يا أم...؟
أين الرحمة بالأصغر...؟ بالأضعف...؟
كيف يوزع حبك يا أم بلا عدل...؟
تلغين سجاياك..
أفيسرى بمقابل...؟
وبما أردفه الأبناء على ظهر الخيل من
الحنطة..
من كل عطايا الأيام المنحطة..
وبمقدرتهم فى حلب كنوز الصحراء
المكنونة..
وعقيق الأشجار المحروسة بالجن..
كيف يوزع حبك يا أم على الأبناء..
بجوار الأجوف.. الأعلى صوتا..
وبقدرته فى وضع الأصباح على

لكن.. من قلب الإنسان..

ويقلب الشاعر والفنان..

٣-

العدل المبطل حولي شيئاً.. آخر..

صرت غراباً أسحم من غريان الفلوات...

فرسى قيد أوابدها...

هاجستى نقلتني من أبراج الحلم

العاجي..

إلى أقيية مغازات الأيام الباخلة الصدئة..

سيفى المتعلم يقدو.. بطش الفقراء بعمر

الفقر...

ويقيد الرق..

وتكهفت كهوف الموت الجرداء...

خالطت صناديد القربان...

خالطت صعاليك الصحراء..

خالطت المطرودين من الأيام البلهاء..

ومن الميزان المختل..

ميزان العدل المقلوب...

أبد القلب بأهلاعى.. مذلمتنى

عينك...

ما كان صغيرك يوماً.. أضرال من إخوته..

حتى يوصم بالعجز..

أو يقذف بالرجز..

من أصلاب العرب آتينا...

ولئن أشبع رغبة رغبتك الحبلى أطولهم

بأعاً..

... أكثرهم ذرية...

بأفانين النسوة حين تهيج الرغبات..

(واعان الباكون)

هل جئت أنا من قحط أبى...؟

ففضبت على...

لم تسعفه القوة أن يشبع جوعك..

أعطاك العمر.. وأشعله فى ليلتك.. قنديل

فرح

وشموغاً فاقت قوس قزح..

أورثنى حبك فى الأمحال وفى الإجداب

وفى الإخصاب..

علمنى كيف أصونك من نفسك

أوصانى بالصوت الوثائق.. من يملك قلباً

يعشق...

يملك ماسات الدنيا المسحورة..

انكسرت فى القلب الحالم أشعة الأبحار

إلى جُزْ هانئة.. وشواطئ ناتئة..

ويلاد أعسج من كل البلدان، بلاد

أسطوره...

يا أم .. هانذا.. رغماً عنى..

يأبد قلبى خلف الأضلاع.. لكن لم تقتل

فيه الخفقات...

هانذا... أغدو سيف الضعفاء..

غضب العدل الغائب...

البرق الصاعق والمصعوق...

لا أسمع أن تظلم أيام الإعساس

صغارك...

أمنحهم قبيء الله.. مما يخفيه البخلاء...

لا يلبسنى أحد ثوب المجنون.. أو
غضضة العقل..

ها أنت ترين الآن.. الأفئدة الفضة..
والأفئدة القحلة..

تطلعين على كل سرائرنا...

قلبي رغم توحشه.. يخفق فى الدرب
الوعث.. فى الجبل الوعر.. يخفق باسمك..

أما من فضلت من الأبناء.. من أغدقت
عليهم بالأثمار وبالنعمه.. باعوا أرضك..

باعوك.. غاضوا طرفاً.. عن ليل ينتهك
خباياك..

وأنا منفى عن عينيك.. أغضى زمنى عنى
عينه..

أغضى زمنك عنى عينه..

فكى يا أم عقالى.. فكى عن زمنى أزمنة
ولت.. نادى صعلوكك يا أم

لو أن القدم به زلت..

إبنك فوق جناح النيزك من مآزم هذى
الأيام يعود..

نادى صعلوكك يا أم..

تردد إليه الأعمار المخطوفة..

إبنك سيعود..

ممتشقا فى الليل حروفه..

تشتاق الساحات سيوفه..

إبنك... سي... ع... و... د...

س... ي... ع... و... د...

س... ي... ع... و... د...

مما يأخذه القصر الفاره.. من كوخ
معروق...

مما خلسته الشعلة من ضوء نباله..

حتى لا ينكسروا.. فى عينيك

ويموت فؤاد أخضر.. مثل فؤادى...

أقبل أن أصبح يا أمى.. نارك،

طيشك عارك.. ظلمك للأطول قامه..

إن لم يحدب فوق الأقصر..

أقبل أن أوصم بالصعلوك المارق.. من
أجل عيونك...

أقبل أن أدخل بوابات النار المسحورة..
وأنازل فى قعقة البرق وفى حشجة الرعد

الغول...

(سبع سباع الجن)

وأنازلها طول الليل.. حتى تبصرنى
شمس (رحى بظان)...

وسهب.. تأخذها الدهشة.. حين
اختضبت بدماء الغول...

-٤-

مختتم النداء الأخير:

يا أم.. خلى عنك..

الصعلوك المارق.. إبنك...

يملك طول الأرض الحرة..

هائذا.. أملك أن أصرخ فى الفلوات
بحبك...

لماذا تركت الحصان وحيداً

محمود درويش

لكننا لم نجد نجمة
للشمال ولا خيمة
للجنوب. ولم نتعرف
على صوتنا أبداً.
لم يكن دمنّا يتكلّم في
الميكروفونات في
ذلك اليوم، يوم اتكنا
على لُفّةٍ
بَعَثَرَتْ قلبها عندما
غَيَّرَتْ دَربَها . لم
يَقُلْ أَحَدٌ لا مرئ
القيس: ماذا صنعت بنا
وينفَسَك؟ فاذهبِ على
درب قَيْصَرَ، خلف
لُحْيانٍ يُطْلَمُ مِنْ
الوقتِ أَسْوَدَ. واذهبِ
على درب قَيْصَرَ،
وَحَدَكْ، وَحَدَكْ وَحَدَكْ
واترك لنا، ههنا، لُفَتَكَ

مقاطع من قصيدة: خلاف
غير لغوي، مع امرئ القيس



أغلقوا المشهد
انتصروا
صَوِّروا ما يريدونه من
سماواتنا
نجمة.. نجمة
صَوِّروا ما يريدونه من
نهاراتنا
غيمة غيمة ،
غَيَّرُوا جَرَسَ الوقتِ
وانتصروا

إلتفتنا إلى دَورنا في
الشريط المَلَوْنِ،

عندما أوصلونا إلى
الفصل قبل الأخير:
التفتنا إلى الخلف:
كان الدخانُ
يُطْلَمُ من الوقت أبيض
فوق الحداثِ
من بَعْدنا. والطواويس
تنشُرُ مَروحةً
اللون حول رسالة
قيصر للتائبين
عن المفردات التي
اهترأت. مثلاً:
وصفُ حُرِّيَّةٍ لم تجد
خبزها.. وصف خبز بلا
مِلْحٍ حُرِّيَّةٍ. أو مديح
حمام
يطيّرُ بعيداً عن
السوق..
كانت رسالة قيصر
شمانيا للدخان
الذي يتصاعد من
شُرْفَةِ الوقت
أبيض...

كانت البداية بعلم الفنان فاروق حسنى
وزير الثقافة بإنشاء نظام عمل جديد داخل
الحكومة المصرية.. يؤدى إلى تحقيق أكبر قدر
من المشروعات الثقافية فى أسرع وقت ممكن
وأقل تكلفة... ويصبح كياناً مدنياً لا مستهلكاً
فقط.

EGYPT
MINISTRY OF CULTURE
CULTURAL DEVELOPMENT FUND

وزارة الثقافة
صندوق
التنمية
الثقافية



صندوق التنمية الثقافية

الاستراتيجية.. والتطبيق

- ٤- تطوير مسرح بمنهور
- ٥- تطوير قصر المانسترلى
- ٦- افتتاح حرم السيد رحىس الجمهورية
- مكتبة القاهرة الكبرى
- ٧- افتتاح الرئيس والسيدة حرمه مكتبة مبارك العامة.
- ٨- افتتاح مكتبة زهور الامراء بالبحيرة
- ٩- افتتاح مكتبة لبوان مركز مطاى بالمنيا
- ١٠- افتتاح مكتبة اطلحع بالجيزة
- ١١- العمل فى مكتبة ابو الروش باسوان.
- ١٢- إنشاء عدة مكتبات جديدة فى القرى والنجع.
- ١٣- إقامة ملتقى الإبداع الحر بمصرهن القاهرة الدولى للكتاب (يناير ٩٥) بمشاركة شباب المبدعين وكبار الابداء والفنانين بالإضافة إلى تسويق أعمال الكتاب والصحراء الشبان والمجد
- ١٤- إقامة المهرجان القومى الاول للمسئما المصرية (ابريل ٩٥)
- ١٥- إقامة مهرجان الإسماعيلية الدولى الرابع للأفلام التسجيلية والقصيرة (يونيو ٩٥)
- ١٦- المشاركة فى مهرجان القاهرة الدولى السابع للمسرح التجريبي.
- ١٧- إصدار كتاب عن المراقفى من تحت رعاية السيدة سوزان مبارك وتم توزيعه فى مؤتمر المرأة ببكين
- ١٨- دعم الفرق المسرحية الجديدة التابعة للجمعية المصرية لهواة المسرح

وبالفعل صدر القرار الجمهورى بإنشاء صندوق للتنمية الثقافية بوزارة الثقافة. واحتوى القرار على أن يهدف الصندوق إلى تنمية ووضع البنية اللازمة للمشاركة فى توفير التمويل اللازم للمشروعات الثقافية.

تتكون موارىء الصندوق من حصيلة تسويق وبيع المنتمات الثقافية التابعة لجهات أخرى داخل الوزارة ونسبة من حصيلة تقديم خدمات ثقافية فى جهات أخرى:

استراتيجية العمل داخل الصندوق:

- ١- تم وضع عدة محاور للعمل داخل الصندوق منها:
- (١) إنشاء بنية ثقافية فى المناطق المحرومة.
- (٢) الارتقاء بالمستوى الثقافى العام
- (٣) الحفاظ على التوارث الثقافى والاستفادة منه.
- (٤) تطوير المعامل الثقافية والاستفادة منها وتنميتها.
- (٥) التنمية البشرية للمعالم فى الحقل الثقافى.
- (٦) نشر الثقافة المصرية خارجيا.
- (٧) تعظيم العائد الثقافى.
- من مشروعات الصندوق الكبرى:
- ١- تطوير دار الكتب المصرية بباب الخلق.
- ٢- تطوير السيرك القومى بالعجوزة
- ٣- تطوير مسرح طنطا

العدد

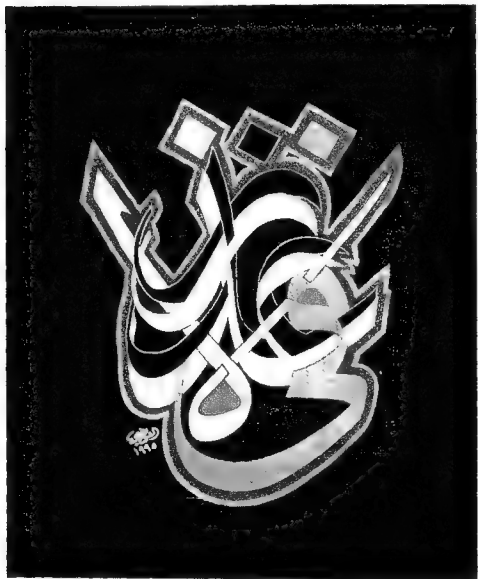
١٢٣

نوفمبر

١٩٩٥



وردة على قبر الشيخ إمام



عشرون خرافة صينية

أحلام شقية

مسرحية لـ «سعد الله ونوس»

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني الوندوى
نوفمبر ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة : **لطفى واكد**

رئيس التحرير : **فريدة النقاش**

مدير التحرير : **حلمى سالم**

سكرتير التحرير : **مجدى حسنين**

مجلس التحرير :

إبراهيم أصلان - صلاح السروى

كمال رمزى - ماجد يوسف

المستشارون :

د. الطاهر مكي - د. أمينة رشيد - صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس - د. لطيفة الزيات - ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين: د. عبد المحسن طه بدر

شارك فى مجلس التحرير : محمد روميـش

المحتويات

■ أول الكتابة:

- ٥ المحررة.....
- ١٠ الصراع الديني والغزل محمد فكري الجزار
- ١٣ تصحر الروح مرزوق حطبي
- ١٥ الازدواج اللغوي في الادب المغربي..... نيفين النصيري
- ١٩ غالي شكري وتجربة جيلنا الشعرية أمجد ريان
- ٢٧ رسالة مفتوحة إلى على الراعي د. ماهر شفيق فريد
- الخال فانيا بين تشيخوف ورازوفسكي
- ٣١ د. أشرف الصباغ
- ٤٤ بهاء الدين الصاعد إلى الحقيقة..... يسرى السيد
- ٥٠ حوار مع د. صلاح الراوي خالد إسماعيل
- ٥٧ هل نحتفي بالمغني البطل..... أشرف السركي
- ٦٦ الشيخ أمام في ذاكرة الجيل الجديد ... عزمي عبد الوهاب
- ٦٩ وردة علي قبر الشيخ إمام..... خالد حريب

المغني-شعر.....عبد الفتاح صبحي ٦٧
☐ نصوص

عشرون خرافة صينية ترجمة وتقديم طلعت الشايب ٧٢

صورة ليست من الطائفةنعمات البحيري ٨٢

أرصد تحولاتي وأعرف موتىاسحق الفرشوطى ٨٥

بازلتمصطفى النافي ٨٨

حزن في الحديقةعبد الحميد البسيوني ٩٣

الشتاءعليه عبد السلام ٩٥

☐ الديوان الصغير

أحلام شقيةمسرحية سعد الله ونوس ٩٧

☐ الحياة الثقافية

-سؤال التوحيدى وسؤالناإيمان مرسال

نبض الشارع الثقافيمجدى حسنين ١٣٤

تواصلالتحرير ١٤٠

كلام مثقفين

شكة الدبوسصلاح عيسى ١٤٤

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان :
محيى الدين الجباز

الرسوم الداخلية للفنان : **عمر الفيومي**
لوحة الغلاف : للفنان **حامد المويضي**
« لا عذر في غدر » عن الامتاع والمؤانسة لأبي حيان

الإخراج الفني : **حسين البطرأوى**
أعمال الصف والتوضيب الفني مؤسسة الأهالي :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد علي ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبيع
المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
« الأهالي » القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

اختار الكاتب المسرحي السوري الصديق "سعد الله وهوس" أن يخص "أدب ونقد" على مدى سنوات بنصوصه القصيرة الجديدة، وفي كل مرة كنا نشعر بالفخر لأننا سوف ننشر جديد هذا المسرحي الموهوب الشاقب البصيرة، ومع ذلك فقد تكدت "أحلام شقية" التي نقدمها لكم في الديوان الصغير بضعة شهور لأننا كنا قد خططنا مسبقاً الأعداد واخترنا مادتها ولعل الأصدقاء الذين يشكون في تأخرنا من نشر المواد التي أرسلوها أن يقدر والأوضاع التي تضطرننا لذلك ويسامحونا، ونحن نعرف على الأقل أن "سعد الله" لن يغضب منا.

"أحلام شقية" مرتبة فاجعة لما أوضع العربي بما فيه من ركود وعنف، ومن تسلط وإستبداد يقتل الأحلام والقدرة على التمني، فالبيوت توحى "بالإنفلاق" والضيق "تختنق" فيها النساء ويجهض الحمل ويموت الطفل - الأمل، وتحلم ماري بإبنتها الذي سيعملها نعتاً بهيجاً، وحين يأتي ذلك الإبن الواقعي الجميل ساكناً في بيتها يطرده العس والتقاليد البالية بعد أن كان قد أخذ يحرك الهواء الرنخ ويفتح باباً للأمل حين يسعى لتعليم العجوز القراءة فيقول الرجل "إن عجزوا مثلي مازالت أمامه فرص وأمال" ثمه حين إلى الماضي القومي السعيد، تكرر عادة التي يضربها زوجه بفظاظة "إنني أحب عبد الناصر"، وحين للخلاص الديني حين تستغرق "ماري" من لحظة موتها القادمة متطلعة ليعسى بن مريم، وفي حكايتها هي نفسها دلالات شفيفة تستوحى قصة الأم - الإبن المسيحية، وتبلغ بها التعاسة أي مبلغ حين تقول لزوجه "سيكون ظملاً لا يرضاه الرب إذا تبعته إلى الأخره.."

هو أيضاً نص عن المرأة أحلامها.. سجنها.. حريتها في عالم ليس إلا سجن كبير تتطلع المرأة إلى المستقبل بأمل وتتقدمان إلى فعل التغيير حين توصد الأبواب كلها فتسجنان مؤامرتهم الصغيرة الفاشلة، ويصبح كاظم في عادة التي تحلم وتعب الشعر وتشتاق لحرية أكبر من نفسها، أنت ملكي.. ولا أطلب منك إلا الطاعة..

وسوف تكتشفون لدى قراءة هذا النص المفعم بالحزن العميق، والسخرية المرة تعدد مستوياته وخصوبتها التي تحتاج لمخرج قدير يحولها إلى عرض خاصة أن هناك شكوى دائمة من ندرة النصوص الجيدة.

ولعل أكثر ما يسعدنا في هدية "سعد الله" لنا أنه في مرضه القاسي قادر على الكتابة والإبداع الجميل، وهو الفعل الأرق الذي يدعونا ضمناً لواجهة العالم القبيح الذي تكشف المسرحية بعض خفاياه.

وربما يخلف من هذا الحزن دهاء الطيور والحيوانات وحيلها الصغيرة الجميلة في مجموعة "الغرافات الصينية" التي اختارها وترجمها لنا الأديب "طلعت الشايب" حيث يتكلم الأديب بلسان الطير، ونطل معه على عالم

الخرافات الحديثة التي كتب معظمها في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن قيل أن تحقق الثورة الاشتراكية بقيادة "ماوتس تونغ" إنتصارها الأسطوري على الأعداء الأجانب والمحليين لتحتل الصين منذ ذلك الحين مكانة مرموقة في المشهد العالمي باسم الكادحين رافعة راياتهم حتى هذه اللحظة رغم الانحسار والانهيار.

كان الكتاب الصينيون مضطرين لاستخدام لغة مقنعة في ظل رقابة عاتية جعلتهم يصفون هذه المرحلة بمرحلة "العرب الأبيض" وفي ظل هذا الرعب قدموا أدبا جميلا وباقيا وصحت الدعوة التي قالت إن:
"جميع الأصوات الرديئة، والقصائد الرديئة التي تزين للطغاة أعمالهم لا بد أن يتم كنسها معهم.."

وقد كان، وعاشت النصوص الجديرة بالحياة ونعدكم أن نعد في أقرب فرصة ملفا عن الأدب الصيني الحديث الذي لا نكاد نعرف عنه شيئا.

ويكتب لنا الدكتور **الجزائر** مقالا عن قضية "نصر وإبتهال" في سياق وعدنا لكم بأن نواصل الكتابة حول الموضوع لا باعتباره مسألة خاصة بالزوجين وإنما بحرية الفكر والاعتقاد والبحث العلمي والاجتهاد الذي تغلق الرجعية المستورة بالدين أبوابه فتعجب عنا هواء العصر النقي، وذلك بعد أن "تجست جماعات العنف الديني في تحويل الدولة إلى جماعة دينية تتنازع معها السلطة، وتتحالف معها حين يتهدد مقدماتهما الواحدة فكر نقدي يصدر عن تلك الفئة الثالثة التي وصفناها بأنها ليست مع أحد اللهم العقل، وليست ضد أحد اللهم الجهل، وهذه الفئة هي الضحية المشتركة لطرفي الصراع الديني.."

ونحن إذن نواصل إضاءة هذه القضية من كل زواياها لا نتغافل عن الظاهرة الفاجعة التي تحدث أمام أعيننا في أنحاء الوطن العربي خاصة في الجزائر التي يتعرض مثقفوها للأغتيال المادي تباعا في الصراع الدائر بين الحكم وجماعات العنف الديني، كما لا نتغافل عن حقيقة أن قضية نصر لا تحظى بشعبية حتى في بعض أوساط المثقفين، ومع ذلك فإن ملف نصر سيبقى مفتوحا حتى بعد أن تقول محكمة النقض قولها الفصل، لأنه ملف الصراع بين العقل والنقل، بين النقد واليقين الخامل، وحيث تقتلص ساحة العقل النقدي والوعي العلمي تحت وطأة الضربات الغاشمة، وبفعل تعميم الجهل والخرافة عبر وسائل الاتصال، لتبقى هذه الساحة مقصورة - مؤقتا - على نفر شجاع من المثقفين الديموقراطيين القابضين على أدوات العلم التنزيه كالقابض على الجمر دون أن يهادنوا أو يوقعوا فريسة الانتهازية الفكرية والسياسية التي تسعى لمصالحة مستحيلة بين الأضداد، وتتستر على الفساد العقلي بل والسياسي باسم الدين ويتربع مخالفو "نصر" وأعداؤه على قمم عالية في الإعلام وفي المساجد الكبيرة وبعض دور الصحف حكومية ومعارضة حتى يبدو وكأن العقل يخوض معركة

خاسرة جرى حسمها من قبل ومنذ طرد **بين رشة** من مدينته وأحرقت كتبه فهل حققنا نصراً صغيراً لأن أحداً لم يحرق كتب نصر؟

وأخيراً ننشر المقال الذي اضطررنا لتأجيله أكثر من مرة للباحثة **فيقيين النصيري** عن الازدواج اللغوي في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية وهو ما يضعنا في قلب المضاغل الحقيقية للمبدعين العرب في الشمال الأفريقي حيث تتعرض الثقافة لهجوم فرانكفوني كاسخ، وهو يقدم نفسه كملاذ من "بربرية" المتشددين الذين يحملون السلاح، ويرفعون عليه المصاحف في وجه المجتمع العصري الذي يتطلع إلى تجاوز تأخره، تلاحظ الباحثة:

"أن الكاتب المغربي في أغلب الأحيان يستخدم العربية في كتاباته الفرنسية عندما يتعلق الأمر بأية قرآنية أو دعاء أو شعار وطني، أو أغنية شعبية، تلك التعبيرات التي تحمل معاني الحنين والأصالة، وتعكس مدى ارتباط الكاتب بترائه العربي". وهو ما يكذب الاتهام الفوغاني الذي يلقيه بعض السلفيين في وجه الكتاب الذين يعبرون بالفرنسية.

ونحن إذ كنا نعرف بعض وقائع التاريخ المريرة حول اضطراب بعض الكتاب العرب الجرائريين والمغاربة على نحو خاص لاستخدام اللغة الفرنسية التي تعلموها في المدارس أثناء المرحلة الاستعمارية، فإننا لا نستطيع أيضاً إلا أن نتوقف أمام قول الروائي اللبناني **أمين معلوف** الذي يكتب بالفرنسية رغم إجادته للعربية، إنه يفعل ذلك لأن بوسعه أن يعيش من دخل كتبه ويتفرغ للكتابة، وهو ما سيعجز عنه لو كتبها بالعربية، في إشارة حزينة للأوضاع البائسة التي يعيشها الأديب في الوطن العربي عاجزاً في أغلب الأحيان عن التفرغ للكتابة لأنه لا يستطيع أن يعيش من دخلها الهزيل لو كان هناك دخل أصلاً، فكم من المواهب يتولى هذا الوضع إهدارها وحرمان الوطن من ثمارها.

وفي ملف **"الشيخ إمام"** يشير الفنان **"أشرف السركسي"**، وهو نفسه ملحن ومغني ينتمي إلى المدرسة الشعبية ذاتها التي خرج منها الشيخ **"إمام عيسى"** - يشير مجموعة من القضايا التي تحتاج لدرس أكثر عمقا واستفاضة بعد أن اكتملت الظاهرة برحيل مؤسسها الجديد.

وقد كان الحصار المتواصل سبباً في عدم توزيع وتسجيل أغاني الشيخ **"إمام"** بطريقة عصرية، وأذكر في هذا الصدد أن كل الهجمات البولييسية على بيوت المناضلين اليساريين في العصرين الناصري والمسادتي منذ نهاية الستينيات وحتى منتصف الثمانينيات كانت تنهب إلى جانب الكتب والمطبوعات النادرة التسجيلات النادرة أيضاً لأعمال الشيخ **"إمام"** إلى أن سجل له المهاجرون العرب في أوروبا وبعيدا عن رقابة الشرطة وحملاتها مجموعة من الاسطوانات حصلت إحداها على جائزة من جوائز الغناء الكبرى.

وانه لظلم بين "الشيخ إمام" أن يقول أشرف أن كل ألقابه كانت مطبوعة بالروح الكاريكاتورية والساخرة أو إنها "قامت على توجيه الشتائم وإعلان فضائح النظام"، لأن تجربته انطوت على بعد فني جميل ومتقدم سواء على مستوى الصياغة الشعرية أو الجملة الموسيقية الجديدة المشحونة والتميزة. بدءاً من تلحين الكلمات نفسها وصولاً إلى التركيب المعقد لجمل موسيقية جديدة تماماً مستلهما في كل هذا تراث الغناء الشعبي وترتيل القرآن الكريم معاً، وأغنياته عن "هوشى منه" و"الساتيا جراها" والسلام وباستنظارك، ومصر يا أمة يا بهية وعشرات غيرها. تشكل بناءً فنياً يحمل خصائص الفنان الفريدة التي لم تدرس، وأذكر أن المذيع العربي عارف الحجاوي الذي يعمل في الإذاعة البريطانية العربية قد وضع نوتة موسيقية لبعض ألحان الشيخ إمام نرجوان يستكملها.

كما أنه ليس صحيحاً أن الشيخ إمام لم يعرف الطريق إلى المسرح، بل إنه وضع الموسيقى لسرحية "العقد" التي قدمتها فرقة النديم بحزب التجمع في ذكرى رحيل المناضل الاشتراكي **زكي هراه** ١٩٨٠، ولحن الشيخ إمام أحد عشرة أغنية أداها على المسرح حيث كان هو جزء حياً من نسيج العرض المسرحي الذي لم يتكرر، لا لعدم قدرته وإنما بسبب المشكلات الداخلية لقوى اليسار والظرف الموضوعي الفناوي لها في الوقت نفسه، وقد تعرض بعض المساهمين في هذا العرض للاعتقال عدة مرات بعد الانتهاء منه وتوقفت الفرقة.

ولم يكن الشيخ إمام "أسير شعر" **أحمد فؤاد نجم** وحده رغم مركزية الدور الذي لعبه هذا الشاعر المجيد كركن أساسي في الظاهرة، بل إن الشيخ غنى لكل من **فؤاد حداد** و**فؤاد قاعود** و**نجيب شهاب الدين** و**زكي عمر وزين العابدين** و**فؤاد طوقان** و**سميح القاسم** و**توفيق زياد** وعشرات آخرين من الشعراء الذين لا أذكر أسماءهم الآن.

وأظن أن الحكم الذي أطلقه السركي والقائل بأن التجربة قد جرى قصف عمرها ليس صحيحاً، ولعل الصحيح هو أن الأساس النضالي الذي ترعرعت في ظله وازدهرت قد انهار ألا وهو الحركة اليسارية الطلابية والعمالية الواسعة التي شهدت البلاد في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ وحتى بداية الثمانينيات، وقد دخلت هذه الحركة في أزمة عميقة بعد التراجع الشديد للتحرير الوطني وصعود الهيمنة المنظمة عالياً ومحلياً للثورة المضادة، وهو ما يحتاج إلى دراسة مفصلة ومتأنية لتسترد الشيخ إمام عبرها جمهوره الحقيقي وبصورة جديدة.

وهنا نحن نرى المخرجين المسرحيين الزموس في إثر الانهيار العام في بلادهم وكأنهم اتفقوا ضمناً على وضع "تشيكوف" ذلك الكاتب الكلاسيكي المعاصر العظيم كحجر عثرة في طريق الانهيار العام، وتدني القيم والأخلاقيات على كل المستويات، في زمن يعرفه المخرج **رازي فوكس** الذي ترجم لنا الصديق **أشرف الصباغ** نصه - يعرفه بأنه:

"يشكل عالما قاسيا من الخواء الروحي.. وما أحو جنانا أن نكتشف معاً مكونات ثقافتنا الطبيعية القادرة على أن تتغلغل في العمق لتكنس الزيف والخوان والعفن حتى لا نخنق ونموت.

في هذا السياق تأتي دعوة الناقد الدكتور "فالح شكرى" إلى الثورة على القالبية في الفكر والتعبير ضمن المقال الذي كتبه عنه الشاعر "أنجد ريان" والثورة على القالبية تعني رفض الجمود والتخلف والاحتفاء بروح التجديد والابتكار الخلاقة، ولكن بعض المحدثين يخلطون أحياناً بين رفضهم للقوالب والتبني غير النقدي لكل موضة فكرية أو فنية تظهر في الخارج ومرة أخرى يحدد فالح شكرى مشكلتنا الفكرية والنقدية بأنها "نتيجة عن كوننا نقطف الثمار في صورتها الأخيرة دون أن تكون قد نضجت في واقعنا من خلال خبرة طويلة وممارسة فعلية".

ومن معرض الخط العربي للفنان "هamed العويضي" اخترنا لكم لوحة الغلاف احتفالاً باللفية التوحيد التي كان لأدب ونقد شرفها المبادرة للتذكير بها وإصدار عديدين عنه في "بوليو وأغسطس ١٩٩٤".

مفاجأتنا لهذا العدد هي عودة الكاتب الفنان "صلاح عيسى" إلينا ليكتب صفحته الأخيرة بعد أن غضب منا لأننا لم نلتزم بدقة التعليمات التي وضعها على تحقيقه الدموب والدقيق لوثائق فيلم "المهاجر" وقد وعدنا أخيراً بعد أن استكمل ترتيب مكتبته الضخمة وحبس نفسه أسابيع طويلة لانجاز هذا العمل أن يوافينا بالجزء الثاني من الوثائق في أقرب فرصة على أن "نقسم" أننا سوف نلتزم فأهلاً بصلاح الذي يكشف بطريقته الساخرة تناقضات عشرات من كتابات اتحاد الكتاب المصريين "فإذا كان أعضاء الاتحاد وهم من الكتاب والمفكرين أعجز من أن يقرضوا إرادتهم على رئيسهم، وأعجز من أن يجحبوا عنه أصواتهم في الانتخابات فماذا يفعل أعضاء نقابة الحلاقين، وأعضاء اتحاد جامعي القمامة، ونقابة الراشدين في شهادة مغشوة الأمية. إنها مجرد شبكة دبوس لكنها للحق موجهة.

وأخيراً أجد نفسي مرة أخرى مدينة لكم باعتذار فقد نشرنا في العدد الماضي مقالاً للناقدة السينمائية "فريدة مرعي" وفوجئنا به منشوراً في عدد "إبداع" لنفس الشهر أكتوبر نتيجة لسلسلة من الأخطاء وتعثرت الاتصال لكنه الدرس الذي تعلمنا أن لا نقبل أبداً مادة - مهما كانت قيمتها - يكون صاحبها قد سلمها لطبوعة أخرى.. أرجو أن يكون هذا آخر الاعتذارات وإلا فإنكم لن تتعاملوا مع هذه الاعتذارات بجديّة بعد الآن.

المحررة.

الصراع الدينى والغزل.. عندما يكون قبيحا

د. محمد فكري الجزار

ضد..

وخطورة هاتين الخاصيتين تكمن فى..
أولاً: إن اتفاق طرفى الصراع على معظم المقدمات الدينية التى يؤسسان عليها اختلافهما/ تناقضهما، يمنح هذه المقدمات قداسة ليست لها، ومن ثم فهى مصونة، بعنف الطرفين معاً، من أية مسألة نقدية لها. فالحفاظ على مسوغات صراعهما يقتضى صيانة مقدماته من تلك المسألة على وجه التحديد. وهذا يعنى أن ثمة مساحة لاتفاق طرفى الصراع على ممارسة العنف نفسه مادياً ومعنوياً بغشة ثالثة ليست مع.. ولا ضد.. اللهم إلا مع العقل والعقلانية وضد الجهل والظلامية. هذه اللفظة - الصفة القائدة لوعى المجتمع والصائفة طموحاته. ثانياً: إن إدخال الشعب

نحن الضحايا غير المعلنين فى ذلك الصراع الأحق على حكمنا، والصحية - هنا وهناك - لا رأى لها؟؟؟
وحين يكون الصراع على الحكم دينياً فإنه يتمتع بخاصيتين على قدر كبير من الخطورة على المستوى الاجتماعى العام..
الأولى: أن الخطاب الدينى، بين طرفى الصراع، يأخذ صيغة إشكالية، فالمقدمات - على الرغم من إمكان التباسها، وهو إمكان قائم فعلاً - واحدة عند أى من الطرفين، بينما النتائج المترتبة عليها مختلفة إلى حد التناقض الجذرى.
الثانية: أن الصفة الدينية للصراع صفة تخص غير طرفيه، ومن ثم فهما يدخلان - كل حسب رؤيته - الشعب المتصارع على حكمه فى حساباتهما، سواء بالعنف المادى أو العنف المعنوى، إمعان مع - وأما

لا جدال أن جماعات العنف الدينى، بمختلف طوائفها، لا تستهدف الدولة فقط، ولو كان هذا لكان أمرها علينا، نحن المستضعفين فى الأرض، غير أنه من خطئ الرأى الزعم أن الدولة - بعنفها المضاد - تستهدف تلك الجماعات وحدها، وإذن لكان - أيضاً - علينا أمرها.
فليس ثمة عنف أيديولوجى - يخبرنا التاريخ - على مثل هذا التبسيط المخل، سواء أصدر عن جماعات أم خاضت حماته دول. فهذا العنف ليس له أعداء طبيعيين فينصب عليهم متحصراً فيهم، بل إن عداواته.. وحتى تحالفاته - ترتبهن دوماً إلى ملايسات اللحظة ومتغيرات المرحلة، ليكون التحول قانونها الضابط لحركتها. ومن حقائق واقعنا المسخ أن نجاعة عنف كل من الجماعات والدولة لا معيار لها إلا ما تحققه فيما،

فى حسابات طرفى الصراع
يعنى - على ضوء الصبغة
الدينية التى له - تداول
الاتهام بالكفر بين الطرفين،
بل إن هذا الاتهام لا يخص
صراعهما الذى يأخذ العنف
الدموى طابعاً له، وإنما
يخص الغائب الحاضر فى
ذلك الصراع، وهكذا يكون
الشعب كافراً بامتياز، أى
مباحاً لعنف الطرفين،
فمؤمن طرف منهما كافر
الآخر، والعكس، وهذا
يستدعى مراقبة صارمة
لكافة الممارسات الاجتماعية
العملية والذهنية، سواء من
قبل جماعات العنف أو دولة
العنف المضاد. السؤال
الحىوى لما نحن بصده هو:
كيف نطلق على صراع
الجماعات الدينية والدولة:
صراعاً دينياً؟ والإجابة جوهر
المأساة التى يعيشها هذا
الشعب وصفوة مفكره على
السواء ودون أدنى تمييز (من
صاحب دار عرض سينمائى
إلى أستاذ جامعى، وبينهما
كل المنذورين غداً)..
لقد ارتكبت الدولة الفعل
الحرام، بهدف دعائى خالص،
فى صراعها مع جماعات

العنف الدينى، ونجحت هذه
الجماعات فى دفعها إلى
الاستغراق فيه، حتى لقد
اختلطت الحقيقة بالدعاية،
وتقيمت الحدود بينهما، حتى
صارت الدعاية نصوصاً
دستورية وقانونية، وكان لابد
من ضحايا لإثبات حقيقة
هذه النصوص ونفى الصورية
عنها. وهكذا انسحب
الأساس المدنى الذى قامت
عليه الدولة، وبدأت فى
الترويع الدينى لشرعية
وجودها فى مواجهة جماعات
العنف تلك ومشروعية قمعها
لها، فإذا أضفنا أن الأساس
المدنى للدولة أساس رجعى
ومتخلف ولا يمتلك خطاباً
مسوغاً له عند الشعب، لم
نكن مبالفين لو قلنا إن
جماعات العنف الدينى قد
نجحت فى تحويل الدولة إلى
جماعة دينية تتنازع معها
السلطة، وتتحالف معها حين
يتهدد مقدماتها الواحدة
فكر نقدى يصدر عن تلك
الفئة الثالثة التى وصفناها
بأنها ليست مع أحد اللهم إلا
العقل وليست ضد أحد اللهم
إلا الجاهل، هذه الفئة هى
الضحية المشتركة لطرفى

الصراع الدينى، وكل منهما
سيزعم شرف تقديمها قربانا
على مذبح المقدمات الواحدة.
وفى هذا السبيل لا مانع
يمنع جماعات العنف الدينى
من استثمار مؤسسات الدولة
لإعداد قرابينها. كما لا شئ
يحول بين الدولة وتغليف
واحد من أفرادها بشكل جيد
ولائق بهدية لتقديمه إلى
تلك الجماعات ضحية سابقة
التجهيز. إنه نوع من أنواع
الغزل القبيح يتصالح على
اللجوء إليه طرفا الصراع
لتحقيق أهداف خارجة على
أهداف معركتهما. وطوبى
لنصر حامد أبو زيد وهو
يخرج من بحث علمى متهما
اتهاماً دينياً بالكفر من
إحدى مؤسسات الدولة،
ويصدق "أيمن الظواهرى"
المضطرب لأمن الدولة
وقضائها على الحكم مضيئاً
إليه الشمول بالنفاذ. طوبى
لنصر فقد أعطى الفئة
الاجتماعية الثالثة ملامحها
وأشار إلى ما يجب أن يكون
عليه موقفها، وسيذكره
التاريخ باعتباره ضحية
لواحدة من أردأ قصائد الغزل
القبيح بين دولة دينية



السلمية على محك إرادة المجتمع، فالاثنا يقعان اضطرارياً في إدخال "الدين" في لعبة الدعاية التي ما تلبث أن تتحول إلى حقيقة. والسؤال الآن هو: إذا كانت الدولة تحمينا - بحمايتها نفسها - إلى حد ما من عنف الجماعات الدينية، فمن ذا يحمينا من الدولة حين تمارس العنف الديني نفسه؟ هذا هو السؤال الذي لا إجابة عليه، أو الذي لا يجب أن يقدم أحد إجابته، وإلا فقد ارتكب "الحرام" وتقدم ضحية معلنة لأذى من الطرفين أو لهما معاً.

هذا فإن سقوط الضحايا خارج طرفي الصراع أمر وارد ضمن حساباتهما، وأحياناً يكون من قبيل حتميات الصراع التي يتفقان عليها، إن لم يكن بشكل معلن، فبشكل سري وضمني، لتغطية ما بينهما، أو ما أصبح بينهما من ملامح شبه وخصائص واحدة.. وهكذا ينكشف الفئاع الديني الذي يصير عليه الطرفان عن الطبيعة السياسية لصراعهما، ونظراً لأن أياً من الطرفين لا يمتلك خطاباً سياسياً متكاملًا يمكن اختباره بأحدى الطرق

وجماعات خارجة بالسلاح على نظامها. يبدو أن الصراع الاجتماعي - ولو كانت السلطة أحد طرفيه - هو مساحة لتبادل الملامح، وحتى الخصائص، بين الطرفين المتصارعين، خاصة حين يمتلك هذا الصراع تاريخاً من التجارب المتراكمة، فتتهتز - من ثم - جنود التناقض المبدئي بينهما، وتتضائل فعالية هذا التناقض على مواقف أي منهما، لحساب طبيعة اللحظة الراهنة وقانونها الجدلي الذي تفرزه. وعلى

تصحر الروح

مرزوق حلي .
سوريا

يتعلق بحالة أبو زيد لأنها حالة في الحياة ، بينما شرعهم حالة في النص ولأن المسافة الزمنية بين الحالة التي تجسدها قضية أبو زيد وبين النص الذي يقوم عليه الشرع تزيد على (١٤) قرناً هذا ناهيك عن أن الحياة أقوى من النصوص لا سيما إذا أريد لها أن تكون مغلفة إطلاقية مختومة بالشجع الأحمر؛ ويأبى المنطق الذي انبثت عليه طروحات أبو زيد وأسئلته أن يتجاوز النص المحدد حدوده وأن تتجاوز المعنى المدلولات .. وهو القائل: (...) ولابد هنا من التمييز والفصل بين "الدين" والفكر الديني ، فالدين هو مجموعة النصوص المقدسة الثابتة تاريخياً في حين أن الفكر الديني هو الاجتهادات البشرية لفهم تلك النصوص وتأويلها واستخراج دلالاتها .. فإذا كانت هذه "اجتهاداتهم" فلنأثر سائرون

فتواها وسلاح التكفير وليس ضد أبو زيد وحده بل ضد كل من يجرؤ على طرحها.

والحقيقة أن تجربة الصراع بين قوى الدهشة والسؤال وبين قوى الظلمة والظلام . لم تبق فسحة للسؤال فيما يتعلق بالموارد التي قد ترددها قوى الإسلام السياسي بمذاهبها المعتدلة والمتطرفة واليسارية . وحسبنا التجربة الجزائرية الرائنة وما يذفعه المثقفون المبدعون هناك من ثمن! فقد بلغ الإسلام السياسي من شطط ظلامى يدفعنا دفعا إلى التشكيك في تاريخنا وحضارتنا وموروثنا فإذا كانت القوى التي حاکمت أبو زيد وأدانتهم ممثلة للإيمان وحرمة التعبد ومخافة الله فإننى أرفض هذا عن وعى وسبق إصرار! وإذا كانت هذه القوى تجسيدا لروح الإسلام.. وأعفى نفسى هنا ، وعن وعى وإصرار من الخوض في الشرع وتفسير نصوصه وأحكامه فيما

وجدتني أستجير بمكتبتى أحاول أن أعثر فيها على نص من نصوص د. نصر حامد أبو زيد . ولم أفلح رغبة في التسلح بنصه في مواجهة نص قرار الحكم القاضي بتفريقه عن زوجته د. ابتهاج يونس . بل كنت مدفوعا بالسؤال وبالدعشة - وقد كانا من وراء أبحاثه هو وخلاصتها . وأعترف أنني انتهيت إلى فيض من الأسئلة والاندعاشات المتوالدة . إذ لا يعقل أن يكون الإسلام المؤسسة متسامحا مع الراى وأبى العلاء ، ومع إخوان الصفا وعشرات المفكرين والمبدعين في العهد العباسى (القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر) وأن يكون ظلاميا قهريا على نحو ما تبدى في محاكمة أبو زيد في نهاية القرن العشرين ، وكمن على الأسئلة نحتاج حتى نجسر على عشرة قرون من الزمان بأحداثه وأحاديثه ؟ ونترك في سياقنا أن الأسئلة بالذات هي التي أقلقت القوى الظلامية فاشهرت



سعتها.

عندما أهدر دم سليمان
رشدى أصدرت مجموعة
من المثقفين المبدعين في
العالم العربي بيانا جاء فيه:
"إن القوى الظلامية تنصب
ذاتها وكيلا عن الله،
وتستثمر هذا التنصيب إلى
حدوده العليا . فتدمر العقل
والثقافة والإنسان (...). إنها
تنسى الحقيقي والجوهري
وتدمره لحساب الوهمي،
فتفقد معركة دامية من أجل
الوهم يكون ضحيتها ،
الحقيقي والجوهري

حتما إلى جهنم ويثس
المصير؛

نعرف تماما ما في بطون
الكتب المقدسة كلها التي
تصفحتها وتصفحها
شعوب الأرض قاطبة من
قيم وتعاليم نصع وإشارات
ودلائل ومعان وعبر لمن
اعتبر لكن لا يمكننا ومن
منطلق الاستقامة المنزهة
المجردة إلا أن نستنير
بمناهل العرفان كلها لا
سيما في الشرق الأقصى
وفي كل تراث الإنسانية
الكتبوب والمصوص عليه.
فإننا لا نستطيع أن نغفل ما
تركه لنا كونفوشيوس ولا
زارادشت ولا هرمس ولا
كريشنا ولا شري شنكارا
ولا سقراط ولا أفلاطون ،
ولا نستطيع أن نهمل ما
تركته لنا الحضارات
الفابرة. كما أننا ملزمون
بوجود الموارد في العصر
الحديث وفي منجزات هذا
العصر الروحية والقيمية .
فلا شيء مطلقا بالنسبة لنا
سوى حركة الحياة
السرمدية وتعدد مصادر
العرفان والحكمة وهذه
المصادر ما انفكت تتوالد
وتتفاعل، تتجاذب وتتأفر
تتدانى وتتباعد ، تتماثل
وتتباين فوق النصوص
وعبرها لتتسع الحياة على

والإنساني ويظل الجهل
كما الاستبداد والاستغلال
في مكانه. وقد طالت حالة
الاستبداد والجهل وهما في
حال أمتنا العربية
مشروطان ، فلا وجود
للأول إلا بالثاني ولا تأييد
للثاني إلا بحضور الأول.
فإذا كانت الأرض العربية
لا سيما في الشمال
الإفريقي انتكبت بالتصحّر
الذي يهدد قدرة الأقطار
على ضمان الأمن الغذائي،
فإن محاكمة أبو زيد تشكل
تجسيدا حيا لتصحّر الروح
العربية.

الازدواج اللغوي في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية(*)

نيفين النصيري

شيوياً (٤)

ومن خلال هذا المدخل العام، يتضح موضوع بحثنا، وهو تحليل النصوص المغربية المكتوبة بالفرنسية، وعلى الأخص تلك التي يكثُر فيها هذا الاستخدام للغة - وما سيجده من الأمثال وغير حيث أن غالبية الكتاب - إن لم نقل جميعهم - يمرون بتجربة الكتابة المزدوجة هذه فهم غالباً ما كانوا نتاج علاقة ديباليكتية بين اللغتين، بيد أنهم اضطروا إلى استخدام اللغة الفرنسية - لغة المستعمر - للتعبير عن ذاتهم وعن أيديولوجياتهم.

ويقول عبد اللطيف اللعابي في هذا الصدد: "نحن دائماً حذرون فيما نستخدمنا المؤقت للفرنسية كأداة للتواصل مع الآخر، نحن مدركون للخطر الدائم الذي قد تقع فيه، ألا

مفهوم وواضح، وما هو غامض وغير ملموس في لغة ما.

فداخل كل لغة لا توجد واحدة، بل عدة لغات. وقد نصف ذلك على أنه تناقض لأن مفهوم اللغة هو الوحدة (وخاصة إذا تكلمنا عن اللغة العربية المتصفة بالأحادية) كنظام يقوم على الشمولية. ولكن تتجمع في كيان اللغة الواحدة العديد من اللغات فهناك دائماً جانب مستتر وآخر ظاهر في كل لغة.

إن نص لمارتينيه يمكن أن يوضح تناولنا لهذه الإشكالية وتفريقها عن بقية المصطلحات التي قد تشكل نوعاً من الغموض في المعنى.

"ازدواجية اللغة تفرض تواجد لغتين على نفس المستوى، أما انفصام اللغة فهي تعنى موقفاً تستخدم فيه الجماعة لهجة أكثر عامية وأقل اعتباراً، أو أخرى أكثر علمية وأقل

"فلتكن الفرنسية أو العربية، يجب تخيل هذه الغربة المجنونة للغة مزدوجة. بل كتابة مجنونة، أي جنون حقيقي؟ أي جسم غير ملفوظ؟ لغتين في وضع متناقض. تؤثر الواحدة على الأخرى تتشابكان تحتفيان، تتلاقيان تبعاً لقاعدة مختلفة في الشكل والميتافيزيقيا والمضارة". (٢)

فهذه هي وضعية الأدب المغربي في مفترق الطرق بين لغتين، بل بين ثقافتين ومن هذه الوضعية تتولد الصورة المشتركة بين أغلب الأعمال الأدبية المغربية حيث تبلغ كمال الشكل والمضمون على السواء، ألا وهي اللغة المزدوجة أو La Bi-

Langue (٣) على أن هذا التلاقي يكون أكثر جلاء عندما تكون اللغتان غير متجانستين، بل متناقضتين وهكذا تكون اللغة المزدوجة طبيعية مزدوجة وغير ملبوسة، إذ أنها تعني التعارض الجذري بين ما هو

وهو استخدام هذه اللغة كأداة ثقافية. (٥)

تدمير اللغة الفرنسية:

وإذا حاولنا فهم هذه الإشكالية بصورة أعمق، سنجد أن التوتر الناتج عن الصراع بين اللغتين - الخنين إلى اللغة الأم، الارتباط الوثيق بالثقافة والشفافة الأصيلة عربية كانت أو بربرية - ينعكس على استخدام الكاتب للغة الفرنسية.

فيحاول جاهدا تدمير اللغة الفرنسية وذلك بالوصول بها إلى الدرجة صفر من المعنى فتتلاشى كينونة اللغة الفرنسية وجوهرها.

وتبقى طوبوغرافية وطباعة فرنسية فقط، أما التراكييب والمعاني والدلالات فتحظى بها اللغة العربية فيصير البناء والشكل اللغوي خاص بلغة ثالثة - جسم فرنسي وروح عربية وتأخذ هذه الظاهرة، أشكالا عديدة، أهمها انشقاق العديد من الكلمات العربية داخل النص الفرنسي، ويمكن إرجاع هذه التداخلات إلى وجود نوع من الانجذاب والتشابه بين اللغتين، وذلك على مستوى اللاوعي للكاتب. إذ أنه

تتضح أهمية الشكل إذ أنه قد يحمل معاني ودلالات خاصة.

ففي رواية إدريس الشرايبي "أم الربيع" (٦) تشغل سورة الفاتحة الصفحة الأولى من الكتاب، كما أن العنوان الفرنسي يتبعه الترجمة العربية، وهذا يدل على أن الكاتب أراد بذلك تقسيم النص إلى شطرين، متعطيا المعنى الدلالي للغة العربية، تاركاً الشكل والتعبير للفرنسية.

وكما أن الكتابة الكوفية قد تعوق عملية التواصل والفهم بالنسبة للقارئ الفرنسي.

١- في هذا النموذج، تيسر ترجمة الكلمات العربية بالفرنسية عملية الفهم والتواصل. وخاصة بالنسبة للقارئ غير العربي، خالقة بذلك استمرارية داخل النص.

ففي رواية إدريس الشرايبي (٧) (un- eenquele on paiags) نقرأ هذه العبارة العربية المكتوبة بحروف لاتينية "Achoufa uni Karam" ثم تأتي

وليد ثقافتين يضعب الفصل بينهما، كما أن حينه إلى لغته الأم يعود ليظهر داخل النص على شكل زلات لسان تعكس مدى ارتباطه بها وإن طال غيابه عنها.

وتشكل هذه التداخلات بين اللغتين أهمية كبيرة، ليس فقط على مستوى النوع الأدبي، بل على مستوى الشكل والمعنى، فهي عنف النص - حسب عبارة مارك جونتار الأدبي في طباعته، شكله اللغوي والمقطعي، خالقة بذلك أدبا مزدوجاً له أصوات متعددة أو ما يطلق عليه "البوليفونية".

ويمكن استنتاج أربعة أشكال لهذه التداخلات:

١- حروف عربية كانت أوبربرية مكتوبة بالفرنسية، وليها الترجمة بالفرنسية.

٢- تعبيرات وكلمات مكتوبة بالفرنسية وغير مترجمة، وليها ملاحظات هامشية داخل النص أو في آخر الكتاب.

٣- تعبيرات وكلمات بحروف عربية، يتبعها ترجمة.

٤- تعبيرات وكلمات بحروف عربية، بدون ترجمة. و من هذه التصنيفات

الترجمة موضحة معنى هذا التعبير.

- وقد نلاحظ أن هذه التداخلات لا تطول في الغالب، وإلا أفقدت النص مضداقته من قبل القارئ كما أن خلو النص من الترجمة قد يجعله نصاً مزدوج اللغة، ويصير لكل لغة دور ومكانة مختلفة داخل العمل الروائي.

٢- في هذا العمل: لا يوجد أي عراقيل لفهم النص - فلا يوجد غموض على المستوى الدلالي. فيجانب الترجمة قد يعطى الكاتب معلومات إضافية تسهل عملية التلقي. وقد تساعد الايضاحات خارج النص على الحفاظ على المنطق والتسلسل داخل النص.

فأحمد الصفراوى على سبيل المثال يعطى فى نهاية روايته "صندوق العجائب" (٨) جدولاً بالمصطلحات العربية عن كلمات قد تكون غير مفهومة من قبل القارئ الفرنسى.

- في الحريق لمحمد ديب، يمكن أن تحصى عدد الإحالات (nenovs) إلى إحدى عشرة حالة.

٣- "فى صلاة الغائب" للطاهر بن جلون (٩) نجد هذه الأدعية مكتوبة بالعربية "اللهم بالطفيف، نسألك اللطف فيما جدت به المقادير ولا تفرق بيننا وبين إخواننا البرابير".

ثم تأتى الترجمة الفرنسية بعد ذلك مباشرة، ونلاحظ أن الكاتب المغربى فى أغلب الأحيان يستخدم العربية فى كتاباته الفرنسية عندما يتعلق الأمر بأية قرآنية، أو دعاء أو شعار وطنى، أو أغنية شعبية.. تلك التعبيرات التى تحمل معانى الحنين والأصالة، وتعكس مدى ارتباط الكاتب بترائه العربى فتصير الكتابة العربية داخل النص الفرنسى أشبه بكتابة طقوسية من شأنها استرجاع واستحضار القيم والمعانى المفهومة، فهى تبحث عن الذات النათية والهاتمة فى عالم المعانى الأولية.

وكما فى التفكك (١٠) يستشهد ببعض الأبيات لكعب بن زهير "بانت سعاد فقلبي اليوم متبول" متيم إثرها لم يفد مكبول ثم تأتى الترجمة بالفرنسية لتوضح معنى الأبيات، فى

هذا الشكل يصعب على القارئ الفرنسى فهم التعبيرات المشار إليها بالعربية، ففى بعض الأحيان قد يستنبط المعنى من السياق وال **Contaste** العام للنص. ولكن فى أحيان أخرى قد يجهل القارئ تماماً السياق الذى تظهر فيه الكلمات العربية غير المترجمة. فمن ناحية قد يشكل هذا النموذج عائقاً فى عملية التلقي. ولكن من ناحية أخرى - وهى الأهم والأعمق - يخلق نوعاً من السحر والغموض فى المعنى يجعل من القراءة عملية مفهومة وفى هذا النموذج تكثر الأمثال. وقد يعكس هذا رغبة الكاتب فى أن يخصص "مساحة" وإن كانت ضئيلة لبعض التعبيرات العربية التى لا يمكن أن تترجم إلى أى لغة غير لغتها الأصلية.

فسفى "ane en-puete on pays"

نجد هذا الإهداء: بسم الله الرحمن الرحيم، بدون أية ترجمة فقد أرادها الكاتب على هذا النحو دون ترجمة، رغبة منه فى عدم المساس بشاعرية الخط الكوفى

وغموضه الخطي. وكما سبق أن أشيرنا في رواية أم الربيع، فتشغل سورة الفاتحة الصفحة الأولى. وقد نلاحظ عدم وجود أي علاقات أخرى سواء على هذه الصفحة أو على الصفحة المقابلة، انعكاساً لما تحتويه هذه الصفحة من نقاء وصفاء. ومن يجهل العربية قد يستعصى عليه فهم هذا المدلول.

ومن خلال هذا المدخل العام لإشكالية اللغة والازدواج اللفظي في الأدب المغربي يتبلور الوضع الاعتباري لهذا الأدب. محاولة خلق لغة فرنسية جديدة الما بين "تجعل القارئ الفرنسي يشعر بالغربة داخل لغته الأم إحلال نظرة من الداخل بالسيطرة على مشكلة الازدواجية اللغوية وأخيراً وليس آخراً الانفتاح على العالم الغربي عن طريق الاندماج أولاً ثم الانفصال عن لغة المستعمر.

وببقى الأدب المغربي مهجناً يتطلب قارئاً مهجناً أيضاً.

الهوامش

x- هناك العديد من التسميات لهذا الأدب مثل الأدب العربي ذي التعبير الفرنسي "أو التعبير الفرنسي المغربي للعروبة" ولكننا فضلنا استخدام تسمية تتصف بنوع من الحياد والموضوعية التامة.

١- عبد الكبير الخطيبي
No. "Reperes" ir.
Proculture
P.12,48, 1978.

أن اللغة المزدوجة أو La Bi-Langue مصطلح ابتكره عبد الكبير الخطيبي للإشارة إلى مفهوم اللغتين داخل اللغة الواحدة، وبهذا المعنى يختلف عن الـ Di-linguisme أي الازدواج اللغوي والـ Diglossie أي الانفصام اللغوي.

٢- Martiner,
Elements de lin-
guistique gine-
rale, A.Coline
1970 عناصر لغوية عامة

٣- عبد الكبير الخطيبي
"Reperes in
houvixure 2 12,
1978, P.48.
٣- إن اللغة المزدوجة أو الـ Bi-langue مصطلح

ابتكره عبد الكبير الخطيبي للإشارة إلى مفهوم اللغتين داخل اللغة الواحدة وبهذا المعنى يختلف عن Biln- guisme أي الازدواج اللغوي والـ diglossie أي الانفصام اللغوي.

٤- مارتينييه، مبادئ لغوية عامة ص٢٢ Elements de linguistique plneol A. Calin 1970

٥- عبد الطيف اللعيبي -
مجلة أنفاس. العدد ١٨
ص٣٦.

٧- إدريس الشرايبي - أم الربيع.

٨- Uneenpuete ou pays

٩- أحمد الصقراوي
"صندوق العجائب" ص٨٣.
١١- الطاهر بن جلون.
صلاة الغائب - ص٣١.

١١٠- رشيد بوجلدرة -
التفكك Jenael.

١٢- مصطلح أطلقته
الاستاذة/ سامية محرز في
إحدى الندوات عن الأدب
المغربي.

وقد عرفت أنه النص الذي
يطوع ويوظف تداخل الثقافات
واللغات داخل اللغة الواحدة.

غالى شكرى وتجربة جيلنا الشعرية

أمجدزيان

القول مثلاً بأن كل جيل جديد ينتج بالضرورة ما هو أجود وأفضل من الأجيال السابقة؟ كيف نفسر حينئذ الأعمال الكلاسيكية العظيمة الباقية على مر التاريخ؟

ثم يتساءل ثانياً: إلى أى مدى يصلح مفهوم الجيل كأداة للتحليل وهل هناك سمات نوعية خاصة لمجموعة أدبية أو لمرحلة ثقافية تصلح فى تحديد وتمييز مقومات العمل الأدبي لأحد أفراد هذه المجموعة أو أى عمل أدبي يظهر فى تلك المرحلة الثقافية؟ والسؤال الثالث: إلى أى مدى يصلح مفهوم الجيل هنا أو هناك للتعميم، أى هل يمكن القول بأن أى تعريف للجيل يصلح لاختراق الزمان والمكان، فينطبق معنى الجيل فى الأدب الأمريكى بين الحريين أو فى الأدب الروسى خلال القرن

أكاديمية ألقاها محمد حافظ دياب فى دار الثقافة الجديدة بالقاهرة وقد انتسمى الحاضرون إلى أجيال ثقافية وزمنية مختلفة، وكان الشائع دائماً هو الأسلوب الذى يقسم أجيالنا الأدبية بين الخمسينيات والستينيات حتى أصبح هناك من يؤكد أن هناك جيلاً تالياً هو جيل السبعينيات بل وهناك أجيال تالية اليوم، وقد قسم بعض الحاضرين المسألة إلى أكثر من حساسية: واحدة تقليدية وأخرى جديدة، ولكن حافظ دياب ظل داخل المنطق الأكاديمى، فطرح بعض المفاهيم ووضع عشرات المحاذير والتحفظات وترك القاعة حائرة أكثر مما كانت قبل سماع المحاضرة. أما الأسئلة التى تبلورت فى ذهن صاحبنا فى أثناء المحاضرة فقد كشف عنها مرتبة ودقيقة، فهو يتساءل أولاً: إلى أى مدى يصلح مفهوم الجيل كقيمة معيارية؟ أى هل يجوز لنا

لم تتوقف رؤى غالى شكرى عند حدود مرحلة الستينيات بل إنه تجاوز المرحلة حتى قبل أن تنقضى، لدرجة أن كثيراً من التصورات النظرية التى طرحها فى أواخر هذه المرحلة كانت تستشرف المرحلة الشعرية التالية فى جيل السبعينيات، وكان الناقد الذى يتابع حركة الواقع قادر على التنبؤ الموضوعى بالتغيرات الجمالية التى ستطرأ، وهذه هى سمة أصيلة فى الناقد المتفاعل عضوياً مع واقع، ومع الحياة الفكرية والثقافية،

لذلك كان من الطبيعى أن يتطرق للقضايا المتعلقة بالتغير والانزياح الجمالى، فنناقش على سبيل المثال قضية (الجيل) الأدبى، ما معناه وما حدوده الزمنية والجمالية. فاستعرض لنا فى كتابه برج بابل محاضره

لعلها تزيد من الإحاطة بالقضية، وهى تخص الإضافة الجمالية المتميزة التى أنجزها إبداع الجيل، لأن هناك خصائص جمالية ذات طبيعة مختلفة تهضم السابق وتزيد عليه معطيات جمالية غير مسبوقة بصورة أو بأخرى.

لقد كان من المهم أن نورد رأى غالى شكرى فى قضية الأجيال، لأن هذه القضية كانت من القضايا الأساسية التى نوقشت على نطاق واسع فى فترة السبعينيات، لأنها بشرت بصعود جيل شعري جديد نستطيع أن نطبق عليه معايير غالى شكرى بدقة، فهناك إضافة جمالية محددة سبقت الإشارة إليها وتفصيلها، تتلخص فى رؤيا التعدد فى مقابل الأحادية، رؤيا الديناميكية فى مقابل السكونية، وقد تجسدت التعدد فى كافة المستويات الداخلية للنص الشعري فالبناء الشعري تتعدد فيه المنظورات المتحاورة، واللغة لا تكفى بآثاء الجانِب الدلالي، بل كثف التركيب اللغوى إبحاءات اللغة وعدد دلالاتها، كما تعددت



الزمنى وليس كل الجيل، وليس المقصود بالتحديد هو وحدة التجربة أو وحدة الرؤيا، ولكن المقصود هو التجربة الرئيسية: (الثورة - الهزيمة - الحرب.. الخ) والرؤيا المحورية (الرفض - الانتماء - الحرية .. الخ) وكلاهما يتنوع ويتعدد ويتجلى فى مئات التجارب والرؤى. ويضيف صاحبنا أنه ليس من جيل قطري أو عرقى أو مذهبي أو طائفي. الجيل كظليعة يستحيل إلا أن يكون عربياً حضارياً، وهى النقطة الأولى فى أى حادثة أصيلة.

ونريد أن نطرح بإزاء تحديدات شكرى فكرة أخرى

الماضى على الأدب العربي الحديث؟ هل هذا ممكن؟ أم أن هناك خصوصية لأى تعريف تكتسب أهميتها من التاريخ والمجتمع واللحظة الحضارية؟

والسؤال الرابع فى طرح غالى شكرى هو: إلى أى مدى يمكن أن نستفيد من مفهوم المجالية فى صياغة التاريخ الأدبي من ناحية، وصياغة نظرية نقدية من ناحية أخرى؟ ويشير الناقد إلى أن أدبنا العربي الحديث، يفقد رؤية قومية لتاريخ إبداعاته وتحولاته وليست لدينا سوى انطباعات قطرية جزئية تخلو من أية كشوف للقانون العام لمسيرة الحركة الأدبية المعاصرة، أو القوانين النوعية المضمرة فى الأنواع الأدبية، فما هو الجيل الذى نتحدث عنه فى الفنون الأدبية المختلفة، هل هو الجيل العراقي أم المصرى أم المغربى أم اللبناني؟ وهل هو مجموعة الأفراد الذين تقارب أعمارهم؟

ثم يجيب الناقد عن كل هذه الأسئلة طارحاً وجهة نظره قائلاً: إن الجيل تجربة ورؤيا، الجيل الثقافي هو الجزء الطليعى من الجيل

الأدوار التي تؤديها اللغة في النص إيقاعياً وتشكيلياً، وقد ساعدت هذه التصورات الجمالية في تقييم النصوص الشعرية الجديدة، وتحديد سمات نوعية خاصة للكتابة الشعرية في هذه المرحلة. بما يؤكد أن معنى الجيل نفهمه من خلال مفهومين هما: التجربة والرؤيا. ومن المهم الإشارة أيضاً إلى أن معنى الجيل هنا هو الجيل الثقافي والإبداعي في جانبه الطليعي الذي تمكن حقاً من أن ينبز إضافة جمالية بعينها، وليس كل الجيل زمنياً، فقد عرفت السبعينيات تيارات شعرية شتى تمثل توجهات جمالية متعددة، ولكن تياراً بعينه هو الذي سيمثل الجيل إبداعياً. ولعله من المفيد هنا أن نذكر تجربة الشاعر رفعت سلام الذي خصص عدد من مجلته المستقلة غير الدورية: "كتابات" لمناقشة تجربة شعراء السبعينيات صدر (السابع) في يناير ١٩٨٣. يقدم فيه النصوص الشعرية، وصدر العدد الثامن في مايو ١٩٨٤.

وخصص للدراسات النقدية، وبرغم أن سلام أعلن في الافتتاحية أنه لم يخض في مسألة التحديد العلمي لمصطلح شعراء السبعينيات، لكنه رأى أنه من الضروري تحديد المفهوم الخاص الذي قساده العمل في هذا الملف لشعراء السبعينيات، فالمصطلح كما رآه يشير إلى هذه المجموعة من الشعراء التي بدأ وعيها الشعري والثقافي العام في التفتح في النصف الأول من السبعينيات، وبدأ إبداعها الشعري في الصدور منذ بدايات النصف الثاني تقريباً منها، فقد كانت السبعينيات هي الساحة التي شهدت التسكوس والإدراك والاكتشاف، وهي الأفق الذي انفجرت في مدهاء الأصوات. ويضيف سلام: (والقصائد بعد ذلك تمثل جيل السبعينيات، بالتحديد السابق، بل ورثاً على نحو أكثر من الكفائية، فهي تكشف مختلف الملامح المميزة الفاصلة في شعر هذا الجيل، وتقدم وجوهه المختلفة، ونماذجه الرئيسية،

وهو الهدف الأساسي من العدد، وخاصة إذا ما راعينا أن "الإحصاء" لم يكن ضمن أهداف العدد. ذلك من ناحية الشكل. أما الجانب الموضوعي والذي تجاهله من تناولوا ظاهرة شعراء السبعينيات، فربما كان هذا الجانب هو الأول بالاهتمام للحقيقي، ففي ظل مناخ العداء لحرية الفكر والنشر والحوار والإبداع، في ظل مناخ مضاد للشفافة والمشفقين.. كان صعود هذا الجيل. فهو من زاوية شهادة على التحدي وتغبر الطاقات الخلاقة التي لا تنتهي للشعب المصري في أعنى ظروف القهر الشامل، وهو من زاوية أخرى شهادة إبداعية على المناخ ذاته، تحمل ملامحه، وتبدي خلال أعماله تأثيراته وبعصماته المختلفة - افتتاحية كتابات - (يناير ١٩٨٣).

ونلاحظ هنا وعي الشاعر سلام الدقيق بطبيعة الملف الذي يعمل على إصداره فكرياً وجمالياً وإن كان التركيز على الجانب الفكري كان أساساً لا يستطيع الحياء

عنه فهو مرجعه الأول، وخلت الافتتاحيتان من الإشارة إلى الطبيعة الجمالية للإبداع الشعري الذي ميز جيل السبعينيات كما أن عدد النصوص قدم قصائد لمجموعة من الشعراء الذين يتزامن إنتاجهم مع فترة السبعينيات دون أن يكون حاوياً للرؤى الجمالية الجديدة فهو مجرد تزامن وحسب على عكس ما افترضته الافتتاحية المشار إليها، بل إن المجلة نشرت في عدد الدراسات دراسة مطولة كتبها رجائي الميرغني هاجمت الجوانب الجمالية للقصيدة الجديدة وصنفتها تصنيفاً فكرياً مغلوطاً، على الرغم من أن التجديد الجمالي يكاد يكون هو المدخل الفعلي لهذه التجربة.

وكما سبقت الإشارة فإن تصورات غبالي شكرى النقدية قد تجاوزت الرؤى النقدية الجمالية التي سادت في الستينيات وبشرت بلامح ورؤى جمالية جديدة شديدة الصلة بتجربة الجيل الصاعد جيل السبعينيات،

ويتضح هذا في سياق أفكاره النظرية، وكذلك دراساته النقدية التطبيقية، وبخاصة عندما يتعرض نقدياً لشعراء الشام الذين مثلوا الجناح الشرقي لحركة الشعر الحر، إذا كانت مصر هي الجناح الجنوبي، فقد كانت جماليات اللغة والبناء هما أساس الكتابة الشعرية الشامية، والتركيز على المضمون هو أساس للكتابة الشعرية في مصر والعراق إلى حد كبير، وإذا تابعنا دراسة الناقد لشعير توفيق صايغ في "بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن" نجد أنه يطرح أفكاراً نظرية وتطبيقية متجاوزة لكل الأفكار النقدية السائدة في مرحلة الشعر الحر، فهو يعتقد مثلاً أن المطلق عند المحافظين هو حرف الروى والقافية والبحر، فيما يخص الموسيقى الشعرية، ومن يخرج على هذا المطلق فهو زنديق لا تحسب هرطقته في مملكة الشعر الإكحساب العوانس في مملكة النساء، ثم يهاجم المجددين في مدرسة الشعر الحر نفسها فيقول أن فريقاً آخر من المجددين يرون المطلق في

وحدة التفعيلة والحفاظ على سلامة الوزن، وكلا الفريقين يلتسقى عند تخوم المطلق ويعترف بحدود مملكة الموت التي تفتح أبواب المجهيم لكل من يتمرد على هذا الجبار. (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٨٤) وصاحبنا هنا يرفض أن يكون هناك مطلق ثابت تتوقف عنده حدود الشعر الجمالية والموسيقية، فهذه الحدود مرنة ومتغيرة بتغير الزمان، وتغير الظروف والهاجيات الفكرية والجمالية، وهذه رؤية متقدمة لا يقبل بها سدنة الشعر الحر الذي يلتفون حول ميثاقهم الجديد الذي استقر وصار يحتاج إلى ثورة في الثورة. ثم يضيف ناقدنا أن ثورة توفيق صايغ وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا هي الخروج على هذا المطلق المسمد، فلم تعد هناك "شروط موسيقية مسبقة" على الشاعر مراعاتها في أثناء كتابة القصيدة، ثم يمتدح ناقدنا الشاعر توفيق صايغ لأنه كان يعرف جيداً أن ثورة الشعر الحديث بلا حدود، فهي ليست ترداً على أغراض الشعر القديم من هجاء ومدح وثناء وقبح،

وليست تجاوزاً لمرحلة البيت الواحد المكتفى بذاته، مرحلة الحكمة الذهبية فحسب، إنما هي ثورة على القسائية في الفكر والتعبير، سواء كانت هذه القسائية هي عمود التحليل أو التفعيلة الواحدة، وسواء أكانت الأطلال هي ماضى الحب العظيم، أو هي أمجاد الوطن العريق، أو هي أزمة الإنسان الحديث.

ثم يقدم غالى شكرى تصويره عن عملية التلقى في الشعر، وهو يخدم الفكرة الكلية حول الإبداع الجديد، فيتخيل العلاقة بين الشاعر والمتلقى في ضوء جديد، فلا يقوم الشاعر بعملية الخلق أولاً، ثم يأتي القارئ ليعيد خلقها كما يحلو للبعض أن يصف المسألة، بل إن كلمة القارئ تسقط من المعجم اللغوي للشاعر. ليس هناك قراء، وإنما هناك مشاركة إبداعية في عملية الخلق، تتم بمعزل عن الشاعر، بمعزل عن المكان، بمعزل عن الزمان، فالقصيدة في مثل هذا الشعر لا تنتهي في اللحظة التي يلمها الشاعر للمطبعة، بل لا تنتهي مسؤولية الفردية بانتهاء تصورات الذاتية عنها...

وإنما القصيدة تبدأ حياتها الحقيقية في تلك اللحظة التي أعيش معها بكاراة الخلق الجديد، اليوم وغداً وبعد غد، هنا وهناك وفي الأمكنة الأخرى، القصيدة في مثل هذا الشعر تحيا فوق مستوى التاريخ. (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٨٥).

ونصل إلى موضوع في غاية الأهمية هو أن النموذج الشعري الذي طرحته قصيدة السبعينيات كان نموذجاً يعبر عن هضم وتفاعل دقيق مع ما وصلت إليه الحداثة في العالم كله بعد تاريخها الطويل الذي مشل هزة في التاريخ الحديث، والتي أوج بعض النقاد لبيداتها منذ عام ١٨٩٠، من خلال أسس واضحة قامت عليها وهي الرمزية الجمالية والنظرة الطليعية للفن في مجموعة من الروافد التي تحدثت مع بعضها لتكون تياراً لا يستهان به مثلاً يقول ما لكم براد برى وجيمس ماكفارلن (الحداثة - ص ٢٩).

يؤرخ بعض النقاد للحداثة بداية من أول التنوير، ويؤرخ لها نقاد آخرون ببداية عصر

النهضة، ولكنها في النهاية تمثل ثورة على كافة التقاليد الفنية الكلاسيكية والرومانسية من خلال اتجاهات ثلاثة، أولها نقد الفن، وتكون الفلسفة الجمالية عند كانت مثلاً واضحاً، وثانيها الاهتمام بما يسمى "الميتا آرت" من خلال إعادة النظر في الفن، ورفض الإيهام بالحقيقة في الفن، بل إعادة الخلق وتأكيد التأمل العميق، وثالثها العودة للبدائية والأقنعة الإفرقية عند بيكاسو على سبيل المثال دليلاً على هذا الاتجاه. لقد أكدت الحداثة عدم الاستسلام للواقع، بل التمرد على هذا الواقع سياسياً وفكرياً وجمالياً، ليس هناك مثال سابق في الفن أو في اللغة. وركز الحداثيون على البنية والتكوين، واعتبروا الفن ظاهرة لها كيانها الخاص المستقل، واعتمد الفنان الحداثي على أسلوب التفرير الذي يضرب ألفة الأشياء ويدهش المتلقى. وعرف الفن الحديث أساليب جديدة في المدارس الانطباعية والوحشية والتكعيبية والتعبيرية وأخيراً الدادية والسريالية.

ويرى مسا لكم براد برى وجيمس ماكفارلن أن الحداثة أكبر من كونها محض حادثة جمالية طارئة، بل هي مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد. إنها مشكلة بناء اللغة واستخدامها، ثم هي مشكلة توحيد الشكل، وهي بعد ذلك مشكلة المعنى الاجتماعي للفنان نفسه، ويسعى الأديب المحدث إلى الوصول إلى أسلوب فردى متميز، وبذلك لا يتكرر أسلوب عمل معين في عمل آخر وهذا هو ما قصده (ارفنك هاو) في قوله: "لم تأت الحداثة بأسلوبها الخاص المؤثر. وإذا أتت بذلك تكون قد انتهت كحداثة" وبذلك تكون الميزات التي نجدها في أعمال الرسامين والروائيين والشعراء وكتاب المسرح ميزات فردية تنسجم مع الأعمال التي أنتجوها أساساً، وهذا ما نجده في أعمال التشكيليين: ماتيس وبيكاسو ويراك، وفي أعمال الموسيقيين: سترافنسكي وشونبرج، وفي أعمال الروائيين: هنري جيمس وكوزنراد ويروست وجويس وكافكا وهسه وفوكرتر، وفي أعمال الشعراء: باوند

وملارميه وفاليري ولوركا وأبولونير وستيفسن، وفي أعمال كتاب المسرح: سترنبرج وبيرانند للو وفيد كاتيد. وواضح من هذا التصنيف أننا لا نستطيع اقتراح صفة واحدة شاملة تصف أسلوب العصر الحديث، وبهذا المعنى تكون الحداثة حركة لها أسبابها وأصولها وتوجهاتها العالمية (الحداثة - ص ٢٩).

وقد واكب هذه الحداثة التجريبية في الفن والأدب فكر فلسفي وجمالي وجد مادته التي يناقشها في هذه الفنون الوليدة، وعرفنا في النزعة الشكلية الروسية امتداداً لهذه الزوى، وجاءت النظريات الماركسية ثم البنيوية لتكونا سنداً قوياً لكل هذه التوجهات الجمالية. ينطلق الفكر الماركسي في نقده للأدب من قول ماركس: "ظلت الفلسفة - تفسر - العالم بطرق مختلفة، ولكن المهم تغييره" وقوله أيضاً: "ليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذى يحدد وعيهم" فقد كان ماركس

يحاول توجيه فكر الناس في اتجاه مضاد عن طريق مناقضة المعتقدات النظرية التي كانت من قبيل المسلمات في عصره ولكن مسيرة التاريخ ليست تكشفاً جدلياً تدريجياً لقوانين العقل، مثلما رأى هيغل وأتباعه في الفلسفة الألمانية، فقد قلب ماركس هذه الصيغة رأساً على عقب، لأنه يكشف عن أن الأنساق الفكرية والأيديولوجية جميعاً هي نتاج للوجود الاجتماعي الفعلي، ويقول رامان سلدن أنه بالرغم من ذلك فقد اعترف ماركس بالوضع الخاص للأدب حيث ناقش في كتابه "الأسس" مشكلة التضارب الظاهري بين التطور الفني والتطور الاقتصادي، فالتراجيديا اليونانية تعد ذروة للتطور الأدبي، ومع ذلك فقد عاصرت نظاماً اجتماعياً وشكلاً أيديولوجياً لم يعد أحد يعترف بهما في المجتمع الحديث، ويرى سلدن أن المشكلة التي واجهها ماركس هي كيفية تفسير

أن (الفن والأدب الناحيين في تنظيم اجتماعي عفا عليه الزمن منذ عهد بعيد يمكن أن يظلا يمنحاننا متعة جمالية، ويظلا في نظرنا معياراً ومثلاً أعلى يستحيل بلوغه. ويبدو أن ماركس قد اضطر إلى أن يقبل على مضض التسليم بوجود نوع من الخاصية "الكلية" و"اللازمية" في الأدب والفن مما ينتسب لإحدى فرضيات الأيديولوجيات البرجوازية - النظرية الأدبية المعاصرة - ص (٥١).

ولكن النقد الماركسي أخذ منسارات متعددة مارست تأثيراً فعالاً في تاريخ النقد الحديث بشكل عام. ولكن هذا النقد بدأ يتأثر بالبنوية التي سادت الحياة الثقافية الأوروبية في الستينيات، وساعد على هذا التفاعل بين الاتجاهين أن البنوية تشارك الماركسية في التسليم بأن الأفراد لا يمكن فهمهم بمعزل عن وجودهم الاجتماعي (فالماركسيون يؤمنون بأن الأفراد حاملون لأوضاع في النسق

الاجتماعي وليسوا فاعلين أحراراً، والبنويون يؤمنون بأن الأفعال والأقوال الفردية لا تكتسب معناها إلا من الأنساق الدالة التي تنتجها. ولكن البنويين ينظرون إلى هذه الأنيسة الشاملة على أنها أنساق لا زمنية منتظمة ذاتياً، في حين أن الماركسيين ينظرون إليها على أنها أنساق تاريخية متغيرة مشحونة بالتناقضات - النظرية الأدبية المعاصرة - ص (٦٩). وفي سياق التطور البنوي، تتحول البنوية إلى اتجاه شامل يبحث عن الشفرات والقواعد والأنساق الكامنة خلف مسخات الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية والإبداعية ويرى البنويون أن كل علاقة هي دليل لعلاقات بعيدة ومن هنا تكون أهمية السيطرة على عالم العلامات التي يبتكرها الإنسان في كل لحظة. واستطاعت البنوية أن تتغلغل في كافة العلوم والفنون وأن تتحول إلى أسلوب طاغ عرفه نقاد الأدب في بلادنا بعد فترة

طويلة من تشغيله في الغرب. وكما يرى غالي شكري فإن مشكلتنا الفكرية والنقدية ناتجة عن كوننا نقطف الثمار في صورتها الأخيرة دون أن تكون قد نضجت في واقعنا من خلال خبرة طويلة وممارسة فعلية، ولكن الناقد نفسه يوضح أهمية الاستفادة من أية مدارس أو اتجاهات تتقاطع مع ظروفنا الواقعية بصورة أو بأخرى، وبسبب أن المصطلح النقدي عندنا منذ البداية مأخوذ عن الفكر النقدي في الغرب. ويرى غالي شكري أنه منذ القرن التاسع عشر والغرب يعيش في "الهاجس الماركسي"، وفي مواجهة هذا الهاجس هناك مجموعة من ردود الأفعال تكيف مع ظروف كل حقبة من التاريخ الغربي بدءاً من الوضعية وأوجست كونت، إلى الحداثة والتطور الخالق عند برجسون إلى وجودية هايدجر وسارتر أو وجودية جابريل مارسيل إلى بنوية شتراوس ونهاية بالتفاسل بين البنوية وميشيل فوكو من ناحية،

والتوسير من ناحية مغايرة تماماً . ويرى غالى شكرى أن الماركسية بذلك قد وصلت استجابتها للمتغيرات درجة التركيب الذى أرادته لها التوسير فى إضماره بعض عناصر التحليل البنيوى داخل الإطار المنهجى الماركسى، باعتبار أن الماركسية هي أول من اكتشف "البنية" على نحو من الاتهام.

ويرى الناقد أن كل البدائل المرشحة لورثة الماركسية قد انهارت وبقيت أعمال فوكو والتوسير من موقعين مختلفين ليظلا يمارسان التأثير الأكبر على فكر الحداثة فى الغرب.

ويؤكد شكرى أن فكر الحداثة فى الغرب يتفرع إلى حداثات متعددة، كما نلاحظ فى تعدد الاجتهادات المتفرعة من فوكو ومن التوسير ومن بينهما وحولهما على السواء، وهى حداثات تتعدد أحياناً تعدد حقول البحث فى الأنثروبولوجيا واللسانيات، وتتعدد أحياناً أخرى بسبب الموقع الحضارى الأسمى بين

المجموعتين اللاتينيتين والانجلوسكسونية، وتتعدد أخيراً بسبب الفلسفة وعلم الاجتماع.

هذه هي المرجعية الفكرية والجمالية التى استقى جيلنا منها تصورات النظرية وإبداعاته التى مثلت بالفعل ثورة شعرية لازالت تحصل على نصيب الأسد فى الدراسات الثقافية والبحوث الأكاديمية لكونها تمثل مفصلاً أساسياً فى حركة الشعر العربى الحديث. وعلى الرغم من أن غالى شكرى لم يدرس الإنتاج الشعرى لجيل السبعينيات مباشرة إلا أنه بشر به جمالياً من خلال دراساته لشعر الستينيات، كما تعرض للتجربة بشكل طفيف بين الحين والحين مثلما حدث فى كتابه (برج بابل)، وإذا كان معظم أفكار النقاد النظرية تلتقى بشكل حميم مع ما طرحه جيل السبعينيات من تصورات نظرية فهذا يدعونا إلى أن نطالب الناقد بأن يعطى هذه الحقبة اهتماماً يليق بهذا التلاقى الفكرى والجمالى، وأظن أن غالى شكرى لا

ينظر هذه الدعوة، فقد ضرب لنا أمثلة عديدة على مبادرات الحية ومتابعاته البقطة لحركة الأدب العربى.

المصادر:

- ١- غالى شكرى: شعرونا الحديث إلى أين؟ (٣ط) - دار الشروق - القاهرة ١٩٩١.
- ٢- مرآة المنفى (٢ط) الهيئبة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٤.
- ٣- برج بابل - دار رياض الرئيس للكتاب والنشر - لندن د.د.
- ٤- عيد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٧٦.
- ٥- مالك براد برى وجيمس ماكفارلن: الحداثة - ترجمة مؤيد قسوى - دار المأمون - بغداد ١٩٨٧.
- ٦- رامسان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة جابر عصفور - دار الفكر القاهرة ١٩٩٣.
- ٧- مجلة كتابات غير الدورية: حررها رفعت سلام العدد السابع يناير ١٩٨٣ - العدد الثامن مايو ١٩٨٤.
- ٨- أمجد ريان: إرهابات المعاصرة - قراءة فى رحلة غالى شكرى مع تجربتنا المعاصرة - مجلة القاهرة - أغسطس ١٩٩٥.

رسالة مفتوحة إلى على الراعى

د. ماهر شفيق فريد

الثانى فى الإذاعة ، وفضل جورج أبيض على فن التمثيل ، والدارجة والفصحى فى المسرح ، ومسرحية "يوليوس قيصر" لعزير أباطة ، وتعريف الأدب العالمى ، وتحويل رواية "بداية ونهاية" لمحفوظ ومسرحية "الناس اللئيم تحت" لنعمان عاشور إلى أفلام ، والفنان التشكيلى صمويل هنرى ، وشوقي والموت ، وآية العمل الفنى ، ومسرحية "اللحظة الحرجة" ليويس إدريس (مسرحية رديئة رغم دفاعك عنها) ، والثقافة الجادة فى عالم اليوم ، ومجموعة "عنتر وجوليت" ليحيى حقى ، وفى مجال الأدب العالمى والفنون الأجنبية بغامة حدثتنا عن فيلم سوفيتى مأخوذ من قصة سيرفانتس "دون كيشوت" ، ومرور مائة عام على مولد تشيكوف ، وإبسن ، ومسرحية برخت

الأولى.

كنت آنذاك تكتب "حديث الشهر" فى صدر المجلة ، وكان الحديث معرضاً لتلك الصفات التى جعلتنا - منذ نعومة أظفارنا - عشاقاً لقلمك: اتساع الرقعة الفكرية ، وطلاوة العرض الأدبى ، ونباهة الرؤية النقدية . تناولت مقالاتك الحياة الثقافية المصرية ، وافتتاح مسرح العرائس بالقاهرة ، وإصدار اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية مسرحيات شكسبير كاملة تحت إشراف الدكتور طه حسين ، وإنشاء مؤسسة دعم المسرح والموسيقى ، وإقامة اتحاد عام للأدباء ، وسعى الأدب العربى إلى الحصول على جوائز عالمية ، ووضع حجر الأساس لمدينة الثقافة والفنون ، والتفرقة بين النقد البائى والنقد الهدام ، وتعميم الموسيقى للجُميع ، وإلغاء الرسوم الجمركية على اسطوانات الموسيقى الرفيعة ، والبرنامج

الأستاذ الدكتور على

الراعى أستاذك ، وقد أتاحت لنا "الأهرام" فرصة الالتقاء بك أستوعياً ، أن أعود يذاكرتك القهقرى إلى أعوام ١٩٥٩ - ١٩٦٢ (واها لأيامنا التى لن تعود!) على حد تعبير تنسن) وهى الأعوام التى توليت فيها رئاسة تحرير مجلة "المجلة" . سجل الثقافة الرفيعة كما كانت تصف ذاتها بحق - وكنت ، أثناء ولايتك عليهما ، جزءاً من منظومة كريمة ضمت - من قبلك ومن بعدك - د. محمد عوض محمد ، د. حسين فوزى ، يحيى حقى ، د. عبد القادر القط . وكان يعاونك فى تحريرها الشاعر الراحل حسن كامل الصيرفى ، ثم الناقد فؤاد دودة الذى ضرب لنا مثلاً بليغاً فى يقظة الضمير ، ودقة العمل وإتكار الذات حسين تولى إصدار الأعمال الكاملة ليحيى حقى ، مبهوة مرتبة مجموعة ، أحياناً للمرة



الشاردة بين دفتي كتاب يحمل عنوان "حديث الشهر". إن الوقت لا ينتظر، والرب لا يعجز، كما قال أعرابي حكيم. وليتك تضم إليها أيضاً أحدث مقالاتك التي لم تجمع بعد - مقالاتك في مجلتي "فصول" و"أدب ونقد" وغيرهما، إلى جانب بعض المقابلات التي أجريت معك. لكنني أبادر فأقول إنني لا أوافقك الرأي أن هذا عصر الرواية، لا عندنا ولا عند غيرنا. لقد أذعت هذه المقولة على صفحات "فصول" وتلقفها منك كثيرون دون مراجعة ولا تمحيص. عندي - وأنا أتحدث هنا عن المشهد الأدبي المصري المعاصر - فحسب - أننا نعيش فترة تفجر إبداعي ونقدي هائل.

"حياة جاليليو" في عرض لندي، وكتاب وتدام لويس المسمى "موليير القناع الضاحك" (كم من الناس عندنا سمع بلويس، دع عنك أن يكون قد قرأ له؟ ومع ذلك فقد كان - من بعض النواحي - من طليقة الكلاسيين المجدد: ت.أ. هيوم وباوند وإليوت وچويس). ومسرحية لوركا "بيت برناردا ألبا"، وجدل شب بين ثوريل كوارد وكنيث تاينان وچون وين حول وظيفة المسرح.

وعرضت مقالا عن "العقل الناقد" من ملحق التايمز الأدبي، وحديثاً مع آرثر ميلر أجراه مراسل صحيفة "سانداي تايمز" البريطانية في واشنطن، ومقالات عنوانه "ما هو المسرح؟" لإريك بنتلي (كم أثلج صدرى أنك، تعده أعظم نقاد الدراما المحدثين، فهذا ما ظلمت أعتقده طويلاً ولا أجرو على الجهر به!)، ومقالة لولتر كبير عنوانه "ماذا أصاب المسرح؟" في مجلة "ساتر داي إن ننج بومست"، وآراء سمرمر موم في كتابه "وجات نظر".

ليتك تجمع هذه المقالات

هناك أعمال هامة في الرواية والقصة القصيرة والشعر (في ذهني، بصورة خاصة، ديوان محمد آدم العظيم) هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضاً، والنقد الأدبي، المسرح وحده هو الذي يبدو عاثر الحظ، هزيلة، وسط هذا الزخم الخلاق. لا معنى لإفراذك الرواية بالذكر، وفي هذا السياق، فهي ليست إلا جزءاً من كل. وخارج "حديث الشهر" نشرت في عدد يونية ١٩٥٩ من "المجلة" مقالا عنوانه "لماذا تقوم النهضة المسرحية ولماذا تختفي؟" وهو سؤال تقول إنه كان يشغل أستاذك الناقد المسرحي البريطاني ألويس نيكول.

وفي أعداد سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر ١٩٦١ نشرت دراسات عن "زينب" لهيكل و"دعاء الكروان" لطف حسين، و"سارة" للعقاد، بهذا الترتيب.. وقد أدرجتها كلها في كتابك - العلامة "دراسات في الرواية المصرية". أريد أن أتوقف عند أمرين فحسب: إنك تشن على "دعاء الكروان" مخالفاً في ذلك محمد مندور

٢٩/١١/١٩٦١ مقالته بعنوانها "الشعور العدائى لرواية سارة" (جمعت المقالة فيما بعد فى الجزء الثانى من "يوميات ، العقاد ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ ، ص ٢٤٩ - ٢٥١) فدعاك "الناقد البوارى" (نسبة إلى كلمة "البوار" فى مقالك) ووصفك بأنك "حالة ديموسية أو مسمر وية" لأنك وصفت الحب فى قصصه بأنه "حالة ثبتت بالدبابيس ، وسلطت عليها أضواء لا ظلال لها" ، إلى آخر رعدو العقاد وبروقه . كشيما ما سألت نفسى : لماذا جاءت استجابة العقاد على هذا النحو المسرف ؟ إن المقالة لا تظلمه ، بل هى أدنى إلى أن تعطى قصصه اليتيمة أكثر من حقها . بل إنها تذكر سارة فى نفس واحد مع بطالات لشو ، وأوسكار وايلد ، وشكسبير . ومازال هذا المقال مضى عليه أكثر من ثلاثين عاما . أهم ما كتب عن رواية العقاد ، وأقربه إلى ال أنصاف ، وهو يقينا أكثر ما كتب عنها علمية" (لا أذكر هنا أماديح دراويش العقاد ، مريديه فلا قيمة نقدية لهم

يمكن أن ترتعش فيها هذه الشفة ، كما ارتعشت لمصرع هنادى . أكاد - لولا خوفى من أن أجاوز حدود اللياقة - أقول عنك ما قاله محمد عبد الله الشفقى عن الأديب اليابانى جونجى كينوشيتا حين التقى به فى القاهرة (مجلة "المجلة" ، مارس ١٩٦٢) . "قسمات وجهه جادة ، تكاد تكون صارمة لولا الرقة التى يضيفها الفن على ملامح عشاقه" . إن على الراعى - الرجل ذا القناع الحديدى فى وهم مندور - ليس إلا بشرا من لحم ودم ، له لحظات - ضعفه ، مثلنا جميعا . الأمر الآخر الذى أود أن أتوقف عنده هو مقالاتك عن "سارة" العقاد فى عدد نوفمبر ١٩٦١ . لقد دعوت سارة "الأثنى الغزلة التى أنقذت الرواية من البوار" ، وعددت ما للعمل وما عليه ، الذى يثير الدهشة حقا هو رد فعل العقاد إزاء هذه المقالة التى لا تبارى فى دقة التحليل ، واعتدال الميزان ، ونزاهة القصد . ثارت ثائرة العقاد (بعد أن وجه العوضى الوكيل نظره إلى مقالاتك) فكتب فى جريدة "الأخبار"

، باعتبارها "قصة من أفق وأروع مسا وعى الأدب العربى" . هذه كلمات قوية ، بل أقوى مما يجب ، وقد رد عليها مندور فى "بريد المجلة" (نوفمبر ١٩٦١) تحت عنوان "دعاء الكروان بين الواقعية والرومانسية" . ويسود لى أن مندور أدنى ، هنا ، إلى الصواب منك . فهذا الذى ثنى عليه ليس إلا ميلودراما أقرب إلى السذاجة ، وليس لطف حسين - فى رأى - عمل قصصى يعتد به سوى "شجرة البؤس" . وقد استهزل مندور رده بقوله : "ما كنت أعرف فى صديقى الدكتور على الراعى كل هذه القسرة على الاستجابة لسحر الرومانسية التى تلزم عقل الناقد الصمت حتى قرأت فى عدد "المجلة" الأخير مقاله الجميل عن قصة "دعاء الكروان" . "ما كان ينبغي لمندور - وهو الذى عرك الحياة والناس والأفكار - أن يدهش . فورا عقلك النقدي الصارم ، ومشطك الجراحى الماضى ، وحيادك العلمى - شفتك العليا الصلبة كما يقول التعبير الانجليزى - ثمة رومانسى عريق ، ولحظات

، ولكنى استثنى بالطبع بعض كتابات مهمة عنده من أقلام على أدهم ، وزكى نجيب محمود ، وعثمان أمين ، وعبد الرحمن صدقي ، وقلائل غيرهم).

الإجابة عندي أن العقاد - رغم كل عظمته الفكرية - لم يكن يحتل كلمة نقد واحدة، وكانت حساسيته المفرطة إلى حد مرضى تأبى أن تستمع إلى أى تقويم علمي لعلمه، خاصة وهو موصول الوشائج بأعقبي عواطفه، وأغلى ذكرياته،

وعصارة شبابه. لقد درج على سماع ترانيم المديح، وإطلاق البخور بين يديه، وقلائد الثناء - شفاهة وكتابة - التى كان ينظمها له طاهر الجبلاوى، وخليفة التونسي، وإبراهيم الشريف والعوضى الوكيل، وعبد الفتاح الديدى، وعبد الحى دياب، وصوفى عبد الله، وجاذبية صدقي، وروحية القلينى، والحسانى عبد الله، وجلال العشري، وعبد اللطيف عبد الحليم، إلخ.. بحيث لم يعد قادراً على المواجهة العلمية

النزيهة لقيمة عمله. ولم يكن طه حسين - القمة الأخرى فى ذلك العصر - أحسن منه حالاً فى هذا الشأن.. كلاهما كان يضيق بالنقد ويعمله على مجمل العداء الشخصى. كم من رجال أطاحت بهم عداوات طه حسين المرأة وكم من آخرين جرحهم قلم العقاد أو لسانه جرحاً مميّناً أهذه الحقائق ينبغي أن تذكر الآن وقد غدوا جميعاً - وسندفوا معهم - ملكاً للتاريخ.

كتب الدكتور زكى نجيب محمود فى سنواته الأخيرة مقالة اعترف فيها بأن أساتذة الجيل - واضح أنه كان يقصد طه حسين والعقاد وإن لم يذكرهما بالاسم - كانوا من دعاة الحرية الفكرية وحرية النقد مادام الأمر يخصهم وحدهم حين يكتبون عن أحد. أما إذا كتب أحد عنهم فإنهم يضيقون بالنقد، ويسمعون إلى حججه، وربما سعوا إلى إيذاء صاحبه فى رزقه وعمله (قارن مثلاً موقف طه حسين من زكى مبارك). كان شعارهم غير المعلن: كل الحسرة لى، وبعض الحرية للآخرين.

منذ سنوات قليلة وجهت إلى الأستاذ سعد الدين وهبة على صفحات "الأهرام" رسالة مفتوحة أسأله فيها أن يحدثنا عن تجربته مع الأدب والأدباء إبان إصداره مجلة "الشهر" هل لى أن أوجه إليك - وأنت الأستاذ الكبير الذى تعلمنا منه، واختلفنا معه أيضاً (ولو اختلافًا صامتًا، ونحن نقرؤه دعوة ماثلة؟ لى أنك تحدثنا عن تجربتك فى إصدار "المجلة" وذكرياتك عنها والدروس المستفادة منها. يشوقنى أيضاً أن أسمع رأيك فى القضيتين اللتين أثرتهما هنا: موقف مندور من "دعاء الكروان" وموقف العقاد من نقدك لـ "سارة"، فسانك لم ترد عليهما فى حياتهما قط. وربما كان الأوان قد آن الآن للرد بعد أن طوى سجل العداوات والصدقات، وزالت الحسابيات الشخصية، مجاملة أو تحاملاً، وغدا علينا جميعاً أن نقف أمام ربة الفن - فى يوم الدينونة الأخير - لنقدم الحساب عن كل ما خطته أقدامنا، أو جرت به ألسنتنا، إن خيراً وإن شراً.

الخال فانياين تشيخوف ومارك رازوفكسي

ترجمة وتقديم د. أشرف الصباغ

التسجيل المنزلي الذي سجلت عليه جميع اللقطات والتشويشات، والتهميمات التي كانت ترد على لساني. وقد فعلت ذلك بشكل ذاتي ولنفسى، كخطوة أولى لإخراج المسرحية ولكن الآن. وبعد أن تمت المحاولة بالفعل وشاهدها الجمهور، فمن الضروري والمهم أن نعيد اكتشاف عالم تشيخوف على ضوء هذه التجربة للخروج بفهم جديد له.

إن كل قراءة جديدة هي، في المقام الأول عملية إبداعية وباعتبار أن قراءة النص محاولة ذاتية، أو بمعنى أدق هي محاولة فردية متفردة، فيمكن أن تكون مرشداً، ودليلاً خلافاً لقارئ آخر له محاولة ذاتية مختلفة، ويمكن أيضاً ألا يكون لهما أى تأثير على هذا القارئ. ويشكل عام

الأدبية التشيخوفية فى فترات الانحطاط والتراجع، وفى مواجهة الضعف الإنسانى والاستعباد البشرى بالمدلة والمهانة.

ومارك جريجوريفيتش رازوفسكى مدير مسرح "نيكيتا" ومخرجه الأول، وأحد الكتاب والمخرجين المهتمين بمسرح تشيخوف، أقام أسبوعية مسرحية هامة، بعد انتهاء عرض مسرحية "الخال فانيا"، لطرح وجهة نظره فى عالم تشيخوف. (وهنا نص المحاضرة):

قراءة فى "الخال فانيا"
هذه ليست مخطوطة متخصص فى الآداب، وليست أيضاً لمتخصص فى عالم تشيخوف، لكن الدافع لكتابتها جاء، وبالدرجة الأولى، من مصنفين أساسيين:-

الأول: من أوراق ودفاتر الإخراج التى ضمنتها العديد من الملاحظات.
الثانى: من جهاز

تعتبر النصوص المسرحية التشيخوفية من أهم ما كانت تتميز به المواسم المسرحية فى الاتحاد السوفيتى سابقاً. والآن فى روسيا لا يمر موسم مسرحى واحد إلا وهناك ما لا يقل عن ثلاثة نصوص لأنطون تشيخوف تعرض على خشبات المسارح فى موسكو فقط. وظاهرة العروض التشيخوفية خلال الخمسين سنوات الأخيرة قد اتخذت أبعاداً فى منتهى الغرابة والمنطقية فى أن واحد. وكأن المخرجين المسرحيين الروس قد اتفقوا ضمناً على وضع تشيخوف كحجر عثرة فى طريق الانهيار التام، وتدنى القيم والأخلاقيات على كل المستويات. والمثير للدهشة حقاً أنه بالإمكان مشاهدة عرض عن أحد نصوص تشيخوف لخمسة مخرجين مختلفين فى خمس مدن روسية مختلفة أيضاً. ويبدو تشيخوف ينهض بقوة الدفع الذاتى لتأكيد كافة المفاهيم

لا يوجد لدى هذا الوازع اللجوج لفرض رؤيتي - قراتي - الذاتية لتشخيؤف. الا أننى أود التركيز على أنه من خلال التعامل - القراءة - مع النص تتولد لديك بعض الأفكار الجاهزة مسبقا، مثل تلك التدايعات التى تخلفها كلمة - مفهوم - الكلاسيكية، أو التعليمات التى يتلقاها الممثل من المخرج بهذا الصدد، حيث أن هذه الأفكار الجاهزة لاتأتى هكذا من قسراغ، أو من لاشئ. فعندما نلقى بحجر فى الماء، نرى الدوائر الموجية وقد بدأت بالانتشار. والتدايعات مثلها مثل هذه الدوائر، أو لنقل أن هذه الدوائر مثلها مثل التدايعات. فالدائرة الأولى تكون واضحة جلية ومحددة، ثم تأتى الثانية، والثالثة.... والعاشرة..... إلخ والنص التشخيؤفى يمتلك خواص هذه الدوائر الموجية من حيث الغزارة والجزالة، وأبسط شئ فيه يتحول إلى قيمة ذات أهمية عالمية تصدر صدى واسعا نتيجة لتقاطع الخطوط المرتبة وغير المرتبة، والمبنية

على تناسب أجزاء العمل الفنى الدرامى المعقد، الذى يمتلك ضروراته وتشعباته وأسراره عند تشخيؤف. الا أن القراءة يمكن أن تحدث بشكل سلبى، وفى هذه الحالة يكون القارئ - المتعامل مع النص - مثل بقرة تلوك، وتلوك فقط، لأنه ببساطة يتعامل مع النص بشكله المكتوب على الورق، ويدون وعنى لأى دوائر وتقاطعات ناجمة عن الكلمات التى تحتل مركز الجملة، وتلور حولها الفكرة. وهذا النوع من انزلاق أو تزلق العيون على الكلمات يعتبر غير مثمر بالنسبة للمسرح. فإذا كان الأدب عبارة عن قاعدة - قانون - فإن المسرح هو الصيغة - الرواية - لهذه القاعدة، ولكى نؤسس العلاقة ونوطدها بين القاعدة والصيغة، فلا بد ألا تكون القراءة سلبية، بل يجب أن تكون قزاة نافذة وتفصيلية ومتأنية، أى دراسة، وإلا تعرضنا لخطر الانحطاط الثقافى المعرفى، والجهل باللغة المسرحية التى يكتب بها الكاتب مسرحيته ووقعنا فى فخ عدم فهم وإدراك

البديهيات الأولية للارتقاء إلى أعماق النص. إن وضع الأعنمال الكلاسيكية يعنى دائما، شئنا أم لم نشأ، الارتداد والنكوص عما يجرى فى زمننا المعاصر، ذلك الزمن الذى أصبح يشكل عالما قناسيا من الخواء الروحى، الذى يفتح بدوره هوة حالكة من انعدام القيم والمفاهيم الإنسانية. بما يتطلب، بشكل فورى، العودة إلى الثقافة الكلاسيكية بما فيها من زخم فكرى وإنسانى، وفى ذات الوقت يعنى التوغل فى المعاصرة على ضوء استلهام الثقافات الكلاسيكية، ومساعدة تجارب وخبرات أصحابها، والتى نستدعيها خصيصا لسد هوة الفراغ الروحى للزمن المعاصر، والقضاء على كل ما يتسرب إلى أرواحنا من خسواء فى كل شئ. فبالإقبال على القديم ينشأ بسبب النزوع إلى الجذور الأصيلة والتوق إلى التراث، حتى لا يموت فى لحظات الرعب المتأصل، أو يندثر فى خضم تفرقات العالم المعاصر، بل لبطل دائما

وأبداً في وعسينا ووعي أحفادنا. إن إدراك عظمة التماثيل والآثار القديمة لا يتأتى من صمتها المخيم في الفضاء المجرد، ولكن عن طريق حركتها الواقعية الدائبة في الوعي المحسوس- الموضوعي- لكل إنسان على حدة في عالمنا الحالي. وبالتالي فإن إعادة إنتاج ما مضى لا يجب أن تكون، في أي حال من الأحوال مثل إقامة تماثيل لتماثيل أخرى. والمقصود هنا ذلك الفن الميت الحالي من القيم والأخلاقيات الإنسانية، والذي يرضى الكثير من المدعين والكاذبين على الرغم من إفلاسه وعدم فعاليته في الواقع. فالماضي الذي ينسج بشكل غير عضوي مع الحاضر، يتم نسيانه، ومن ثم يندثر ويذهب هباءً، ومن الأفضل بكثير للحاضر أن يندفع متدفقا في المستقبل، بدلا من الاستقرار في التباين. لكن إذا كان الماضي غير مدروس ومستقر، فسوف يكون المستقبل غير معروف. وعندما تشكل الكلاسيكية

المجهر الروحي للحاضر، فهي جديرة بالدخول إلى المستقبل، ويتم ذلك فقط عندما تجري في هذا الحاضر عملية تحرر وانعتاق الروح بعينا عن محاكاة هذه العملية أو تزويرها، لأن الثقافة تأخذ دورها الطبيعي عندما تتغلغل في العمق، وتعيد إنتاج نفسها، وتبعث في الذاكرة عملية بحث جبارة عن الحقيقة، وعن ذلك الذي اندثر، وغاص هناك في المجهول، في هذه اللحظة الخطيرة تصبح الثقافة ضرورية للجماهير التي صارت ضامرة الإحساس، وعديمة الاكتراث تجاه أي تراث مهما كان رائعا وجميلا. والمقصود هنا بالطبع هو تشيخوف، الذي ينكره حالنا الآن، وتنكره انغماساتنا في مشاكلنا الخاصة، ذلك الكلاسيكي الذي مازال يخلق عاليا فوق روسنا، وتلزمنا قوة ضخمة للواصل إليه، لأننا في الواقع قد ابتعدنا كثيرا عن التراث. عندئذ سنجد أننا نصطدم بالإشكالية الدائمة لتأثيرات الذين ماتوا فقط على المستوى العضوي: فهل

أعمالهم تؤثر (أو لا تؤثر) علينا نحن الأحياء؟ وهل هذه الأعمال لها نفوذ (أم بدون نفوذ)؟ وفي حالة الاعتماد المباشر على كفاءتنا في قراءة أو عدم قراءة النص القديم- فهل إعادة الخلق الفني في خبرتنا تعطي (أو لاتعطي) متعة خيالية كاملة، مادامت تظهر (أو لاتظهر) بداخلنا قدرة حقيقية على رؤية ما تحقق في الماضي من غايات وأشكال مسرحية حية. وعندما نجد في أنفسنا تلك القدرة على اكتشاف العلاقة بين تصوراتنا عن العالم الذي مضى، وبين أحداث التاريخ التي جرت فيه وتناولتها الكتب بالشرح والتحليل، فسوف يحضر العالم الماضي لتشخيص، وشكسبير وغيرهما، ويمثل أمامنا بشكل فعلي ومقنع، على الرغم من ابتكاراتنا واختراعاتنا الفنية. أن الكلاسيكية تشكل لنا تصورا عن أنفسنا فيه معنى الخلود، وفيه إمكانية الوصول إلى أرقى مراحل المعرفة، بل وتؤكد لنا، عن أنفسنا، بأننا نعيش في كل

الأزمان، وفي كل الأماكن خاصة في حالة تحطيمنا للزمن، وسلخ الأحداث التي جرت فيه، والتصقت بكل ثوابه، وعندما نحمل هذا الزمن إلى زمننا الحالي، إلى "هنا" و"الآن" الخاصتين بنا، كل هذا هو اللعبة المسرحية، وتيار صيرورتها فالإنسان - الممثل - في ملابسه، وليس فقط تلك الشخصية التي كتبها المؤلف ولكنه الـ "أنا" التي تعطى من ذاتها قوة وزخما، وتؤكد على وجودها في كل الأزمان، وكل الأتياء، وكل الأماكن.

على ضوء ذلك، فسان الرغبة في وضع أى مسرحية كلاسيكية تبدأ من القراءة المتواضعة للنص المسرحي، مع مراعاة أن تكون قراءة واعية متعمقة ونشطة تقود إلى تكوين التصورات الإخراجية، وتستدعي أفكار المعالجة المسرحية. فلا يوجد، فن المسرح النفسي ولن يوجد بدون المرور بهذه الخطوة العملية، التي دعى إليها الموسيقار "سالييري"، والذي كان يضع موسيقاه على أسس وقواعد القوانين

الموسيقية المحسوسة. وعلى أسس مايسمى بالجبر الهارموني، مما دعاه لانتقاد موسيقى "موتسارت" التي لم تكن تراعى هذه القواعد والأسس، بقدر ما كانت تعتمد في عظمتها وقوتها وهارمونيتها على عبقرية موتسارت نفسه. وعلى الرغم من تدنى الاهتمام بالمسرح النفسى يوماً بعد يوم، إلا أن ذلك لن يؤثر على قوته وعظمته، لأنه دائماً يتناول كل ما هو خفى ومطمور من طبيعة وخصوصية الإنسان. ورغم تأكدنا اليوم من هبوط وانحطاط المستوى العام لحرقة الإخراج الخاصة بهذا المسرح، فإننا ندرك بشكل لا يقبل الجدل بأن هذا الفن هو ذروة الاستيعاب الفنى للعالم. ومن المحزن حالياً أن نرى انهيار (ليس بشكل نهائى) مدرسة الممثل الروسى، التي كانت تقوم على قواعد وأسس رفيعة، وعلى عادات وتقاليد راسخة، تعطى الممثل إمكانيات ضخمة للعمل على خشبة المسرح. ففي الوقت الحاضر يؤدي الممثل دوره بشكل

مبالغ فيه، وباضفاء حالة من التصنع والصراخ. لقد أصبح من النادر حالياً وجود تلك القاعدة العلمية الأكاديمية، التي تتطلب حالة من التناسب بين ما تنطوى عليه الشخصية المكتوبة، وبين الممثل الذي يؤدي هذه الشخصية على المستويين الداخلى والخارجى، والتي كان يطلق عليها قديماً، اتقان الدور، بدون مبالغة، عن طريق إدراك جوهر وماهية الشخصية، من أجل تجسيد الفكرة، ومن أجل كل ما هو رئيسى وهام. وعلى الرغم من ذلك فالمسرح يذكّرنا دائماً بجوهره، وبعظمته غير العادية، وأنه فى كل هذه الحالات لا يزال يؤدي طقوسه فى توهده ومهابة، ولا يهبط أو ينحط إلى حضيض المبالغة والبهلوانية، ويحفظ تراثه وكيانوته التي تعلن دائماً وأبداً. عن الـ "أنا" المسرحية الخاصة به، تلك الـ "أنا" غير المتحفية، وغير الروتينية، وغير المساء، وإنما تلك الـ "أنا" التي يحققها ويعلم عنها عن طريق المشاركة والتعاون والصراحة

هناك بديهيات عامة يتم تجاهلها وإهمالها، فبدلاً من "قراءة النص" نرى المخرج يشرع في الإخراج مباشرة. والإخراج بالطبع ليس قراءة عابرة، لكنه إعادة قراءة ودراسة وتوغل في النص. وعلى الرغم من ذلك، فإننا نرى المخرج وقد تصنع شكل العالم الضليع، ومن ثم يبدأ في التعامل مع النص بقوانين من خارجه، وتجد أن الأدوار قد توزعت، والديكوريست قد وضع تصميمه، والعربة قد وضعت أمام الحصان من أجل إطلاقها من فوق الجبل! وهلم بنا. إن فهمنا لتشيخوف يتشكل أثناء عملية إجراء البروفات الأولية، بل وحتى في غضون مرحلة القراءة الجادة حول المائدة، والتي تتطلب معالجة مبدئية للنص: - تحليل كل كلمة في منظومة الشخصيات، وتحليل الموضوع، والمشاهد، والشخصيات نفسها، والآلاف المؤلفة من التفاصيل البسيطة التي يمكن أن تكون على درجة عالية من الأهمية. إن لغة العمل الذي نحن بصدد الآن لن تصل

كل مليمتر في كل سطر. وسوف نرجف ونرتعش مع كل علامة تعجب أو فاصلة أو نقطة أو علامة استفهام. ولن ندعى أي شيء آخر سوى تلك النظرة الهادئة إلى الصفحة المطبوعة، فإننا لن نكتشف أي شيء آخر جديد، ولن نحاول إمساك أذننا اليمنى بيدنا اليسرى. سوف نقرأ فقط، وبشكل بطيء ومدقق وبمل - ومن المهم جداً أن يكون ذلك مملاً جداً، ولدرجة أن نصيح نحن أيضاً بملين، بل ولنجعل الملل يتسرب إلى أنفوسنا إلى حد يشير النفور والعزوف. وعندما ننهي قراءة هذا النص التشيخوفي العظيم "الحال فانيا" من الغلاف إلى الغلاف، سوف نحصل على متعة لاتضاهي، أي من العنوان وحتى آخر حرف، وإلى أن يسدل الستار بهدوء".

عندما كان شيء مالا يعجب تشيخوف في إحدى مسرحياته على خشبة المسرح، كان يقول بدون عصبية "إنهم لم يقرأوا النص، فهناك كل شيء مكتوب". ومع ذلك فما زالت

والإخلاص، والتفاني في الجواهر. وسوف تظهر هذه الـ "أنا" عندما يمتلك قوته الجبارة وصراحته المطلقة، في رفض الانحطاط، والمبالغة، والابتذال، وينهض ليصنع من نفسه جسراً روحياً، ومعبراً من الإنسان إلى الإنسان الآخر، وأن يجد في نفسه القدرة على التجديد... وإمكانية التخلص نهائياً من التفاهة، والتكرار ومن ثم يعيد نفسه إلى صفائه السابق ونقائه وعظمته، على أساس قواعد معروفة منذ القدم، لكنها لم تستخدم حتى الآن، ولم يتم تطبيقها من قبل.

سوف نقرأ مسرحية "الحال فانيا" كما لو كنا نقرأها للمرة الأولى، لكي نبدأ بعد ذلك في وضعها على خشبة المسرح. ولذا فسوف نتوقف قليلاً أثناء القراءة كي نفهم شيئاً ما، ونناقش ونتدبر ما نقرأه، ومن الضروري أن نغمق في أنفوسنا الإحساس بهذا العمل الفني. سوف نقرأ، وندرس النص، ونغوص فيه. سوف نمر بأصابعنا في بطنه شديد على كل حرف، وكل كلمة. وسوف نحصر

إلينا بشكل ذاتي ومن تلقاء نفسها، ولن تقفز من النص من جراء الارتجالات غير المنظمة، ومن الأفضل ألا يكون هناك أي نوع من الارتجال والمذلقية، فتشيعوف لن يسامحنا على أي حال. وبالأحرى فإن جميع تأقناتنا وبهرجاتنا الشكلية سوف تكون باطلة وعديمة الأساس، وبدلاً من التعمق في النص، فسنحصل بإرادتنا على ما يمكنه أن يبهز المشاهدين المسطحين، أو النقاد السطحيين، في الوقت الذي يعتبر فيه كل ذلك خيانة فظيعة للمؤلف، بل يعنى إنتاجاً هشاً ورخيصاً للعمل الفني نفسه. فتشيعوف يتكون في عمومته من الغاز، ومن أجل الإقدام على فك طلاسمها، يجب أولاً أن نقرأ النص قراءة عادية متأنية، كلمة بعد كلمة، وجملته بعد أخرى. وهنا يتحتم علينا الآن فهم عملية القراءة. فقراءة النص تسبق عملية الدراسة، وتجهزنا للدخول إلى مرحلة أكثر جدية ومسئولية، ألا وهي البروفات. القراءة

تعتبر فقط مدخلاً إلى تشيعوف، وبدونها لن توجد أي نتائج على الإطلاق، ويمكننا أن نقول: هاهي المسرحية أمامنا على خشبة المسرح.. وبالتالي فهي نتيجة. وفي الحقيقة سوف نكون قد ابتعدنا عن تشيعوف الحقيقي، وعن الشقافة الحقيقية، لنقف وحيدين على الجانب المضاد ومعنا تشيعوف آخر محسوخ. وعليه فمن الضروري بداية أن نطالع النص في مجمله بطريقة المطالعة المدرسية، وبأسلوب البحث عن الإبرة في كومة قش. وعلى الرغم من التعب والملل والإتهاك، فالقراءة البطيئة (كلما كانت بطيئة، تكون أفضل، وكلما كانت تفصيلية، تكون أفيد) تعتبر ذلك الوقود الذي يشغل محرك الممثلين بسرعة صاروخية. وفي النهاية فيمكننا ألا نغير رغبات الممثلين أي انتباه، أو على أي شيء هم موافقون أو غير موافقون، فالأهم والأساس هنا هو إيقاظ وإثارة خيال وثقافة المؤدين، لأن قراءة تشيعوف "تلد أرواحاً جديدة" وتجعلها مستعدة

للإبداع الحر والكامل على خشبة المسرح، بعيداً عن أي غيباء أو عبث. إن عملية الخلق والإبداع تبدأ بعد مرحلة الحفر والتنقيب، بعد الحركة الإنهاكية على كل ملليمتر، بعد الحصول على أكبر عدد ممكن من محاولات التعرف والتشخيص لما هو مكتوب، لو بالفعل "هناك كل شيء مكتوب". فجميع محاولات الإقلاق والهبوط تتطلب خط طيران مهدد قد وطده المؤلف، ولكن لسوء الحظ فهو ليس مستقيماً على الإطلاق، بل قملأه المنحنيات. وحتى الفرنسي.. كوكلين- الأكبر "الذي عاصر تشيعوف وعاش بعده ٥ سنوات كاملة قد أشار في كتابه (فن الممثل": عندما يضع الممثل بورتريه- أي يؤدي دور- فمن الضروري أن يتسلل إلى نوايا المؤلف وأفكاره ليبحث ويستفسر عن معنى وأبعاد كل شخصية، عن طريق القراءة الروائية والمتعددة). ومنذ زمن ستينسلافسكي فالممثلون لا يقرأون النص بأنفسهم، بل مع المخرج- وهو الذي يقرأه لهم.

إن صعوبة تشيخوف تتلخص في أن ما يسمى بموقف المؤلف ليس له وجود إطلاقاً عند هذا الكاتب وفي تلك الكلمات التي كتبها، إنما يظهر هذا الموقف من بين الكلمات ومن علامات الاستفهام والتعجب والفواصل والإشارات والإيماءات التي تمهدها هذا الموقف بأشكال عديدة، وتبدو وكأنها لا تملك أية قيم دلالية، أو معان في سياق النص. إلا أن هذه اللغة بالتحديد قد استخلصت من اليومي والعادي والمعتاد، وذلك اليومي والعادي متزامنة بطبيعتها مع التخيل والاختلاق والتلفيق، وكل هذا يشكل عالماً كاملاً يعيش فيه الناس كالشظايا، وأيضاً عدم وجود عملية الحدث نفسها، والغياب الشكلي الخادع لهذه العملية في موضوعاته التي تتركب من محاور ومعارف وموضوعات دقيقة، إلا أن صغرها ودقتها وغفرتها الظاهرية تخفي عملية التفاعل والصراع. كأن كل هذا وبشكل ما غريب يبدأ في التراكم، وعلى نحو ما

مفاجئ يظهر كل ما من شأنه أن يباغت ويصق، مثل طلقاً نارياً أو ضربة سكين أو صرخة مدوية، أو أي شيء آخر يفجر ذلك السريان المنسجم لسأمة وملل الحياة. فالأبطال، مثلاً يتبرمون من الضجر الذي يلفهم، وفجأة يظهر منظر قتل، قصير مثل الومضة (مع أن عملية القتل يمكن أن تفشل)، أو عملية انتحار ما، حتى ولو من وراء الكواليس. إن الطاقة الانتشارية، أو تلك القدرة الاتساعية المتسلسلة، لجميع النصوص التشيخوفية، شبيهة بالأعمال البوليسية، ولكنها في الحقيقة تتناقض وتختلف معها كلياً، فهي تبني على أساس المفارقة وعدم المنطقية، في حالات الخطأ، وسوء الفهم، والسخافة، والحماسة، والبلادة، وتقوم أساساً على منطق الفعل ورد الفعل والأحاسيس. وهنا نرى لماذا يكون من المهم والمستع في آن واحد البحث والتنقيب في معانئ الحوارات التشيخوفية التي تدفع وتقود شخصياته مع بعضها البعض إلى الدخول في محادثات، ونقاشات،

ومجادلات، ومخاصمات، ومشاجرات، حيث تتصادم هنا، لا الأفكار أو المفاهيم الفلسفية، وإنما الناس، هؤلاء البشر الأحياء وعلى العكس ما هو موجود في الأدب الروسي عند دوستويفسكي، وفي بعض مؤلفات تورجينييف، وفي عالم تولستوى الضخم. فتشيخوف يبتكر نوعاً جديداً من الـ (META-DRAMATURGY)، حيث يوجد الإنسان بدون رداء أيديولوجي، أو قناع (ماسك) ديني، إنما ببساطة يوجد كما هو، وفي علاقات مع أناس على شاكلته. في هذه الحالة تجري عملية اضطراب وتبليل في أحداث الحياة، ففي أصعب اللحظات التراجيدية يمكن أن تمتزج حياة أشخاصه بنوع من العنث والبلاهة الفكاهيين، أو تهبط إلى أوطاً مناطق تقاطعات الصوت مع الصمت، فهام في حالة يأس وقنوط، بينما يودعون الحياة في تلهي وتسالي ومرح، والقيم التي ضحي من أجلها الآخرون، نرى أن هذا الخصال، وهذه

الحالة، يحاولان إهمالها. ولذا فإن خمولهم واضطرابهم يغذيان فيهما الأوهام والخيالات. إن المؤلف هنا ينظر إلى أبطاله من خلال حاجز زجاجي يمسخهم، يتهمك وسخرية، مما يجعلهم في مواضع ما خلف هذا الحاجز، يدون واقعيين، بل أكثر واقعية، فيحيل حياتنا المعاصرة كلها إلى حياة مسرحية تجري أحداثها أمامنا. إن جميع الأزمان الروحية، والحساسيات المرضية عند الأبطال التشيخوفيين لا تحمل مطلقاً أى مسئولية أمام الإله، فهم يمارسون التهمة مع بعضهم، ويرتكبون الأثام كما لو كانت لب أو جوهر عدم إيمانهم، يحدث كل هذا بدون فلسفات المعاناة الدينية، وبدون جهد فوق قدرة البشر للتعرف على الحقيقة، وإدراك أين الشر، وأين الخير، ولكنهم ببساطة يعيشون بالشكل الطبيسى، وعلى مستوى التعرض للصدمات والهزات المعيشية العادية، وبدون مبالغة أو حذقة. فهل يظهر شئ ما فى نهاية أعمال

تشيخوف كما لو كان، واضحاً ومباشراً، وقطعياً؟ نعم يوجد ذلك، ولكن بدون رياء أو ادعاء فى المعانى والدلالات، وبدون حماسة وتحمس، وإنما كنتيجة لتدمير المصير وانكساره، مثل اكتشافك فجأة أنك قد وقعت فى ذلك الفراغ الخائق للأبعداد الأربعة (X.Y.Z.T). فى هذه النهايات التشيخوفية يوجد تشاؤم إنسانى عميق، وكفر مطلق بإمكانية فهم وإدراك مغزى الحياة، وقسوة خفية، وشك كبير: نعم أيها البشر ليس هناك أى أمل يسبب الرضوخ والاستكانة. بسبب استحالة إمكانية الحياة نفسها. يعيش فقط النساك، والزاهدون، وفقط المتعصبون لأفكارهم وأعمالهم، أو هؤلاء الذين يعالجون، ويزرعون الأشجار، ويعلمون الأميين. إن متاعب حياتهم أيضاً تزداد وتتفاقم بسبب الانحطاط والمخاطر، غير أن هذه الحالة من الشذوذ والاهتراء هى جزء من اختيارهم، ومحض إرادتهم، لطريقة حياتهم. وعلى الرغم من هذا الاختيار الخالى من

أية إيمانات، إلا أنهم، فى الحقيقة، قد فعلوا ذلك ليس فقط من أجل أنفسهم، ولكن أيضاً من أجل الآخرين. وعلى ضوء ذلك فقد تغلب تشيخوف على تشاؤمه المعروف، وأعلن عن إيمانه الإنسانى بهدوء، وبلا ثرثرة، فجلس فى "الكارتة" محض إرادته، وسافر إلى جزر سخالين من أجل أن ينجز فقط ما كان يجب أن ينجزه كل كاتب روسى فى ذلك الوقت، وقد فعله شخص واحد فقط، هو انطون بافلوفيتش.

إن النص المسرحى هو القانون، أما المسرح فهو صيغة هذا القانون ومفجر مكنوناته. لقد شاهدنا أكثر من مرة ظاهرة غريبة جداً بالنسبة لأعمال تشيخوف، فسعلى الرغم من أن النص يسرد أمامنا على خشبة المسرح إلا أننا نلاحظ أن تشيخوف نفسه غير موجود. ونسأل أنفسنا: ماذا حدث؟ وفى هذه الحالة نجيب:

- الممثلون أدوا أدوارهم بشكل سيئ، والمخرج وضع المسرحية بشكل أسوأ. لكن من أين يأتى كل هذا

"السئ"؟ ولماذا يكون هناك تناول (إخراج) فعال، وآخر غير فعال؟ هذا بالطبع يوضحه لنا النقاد ، فهم يقيمون العمل ويحللونه ، ثم يحكون لنا انطباعاتهم. لكن للأسف سيكون الوقت متأخرا ، وسيكون من الصعب الإمساك بتشخوف. فهذا المؤلف بالتحديد يستخدم دلالات كلامية مضادة للكلمة نفسها ، فالجملة الكاذبة التي تقال على لسان الشخصية تحوى حقيقة ما ، وهذه الحقيقة تصل إلى وعى المشاهد. لأننا لكذب الواضح فيها يعتبر بالنسبة لنا تعبير لفظي . فما يقوله البطل التشخوفى فى كثير من الأحيان هو عبارة عن كلام فارغ وسخافة غير متجانسة أو مقبولة ، بمعنى أن الخاصية الموجودة أماننا هنا ، والتي يجب أن نفهمها ، هى أننا مجبرين أن نؤدى ، لا الكلمات نفسها ولكن ماينها ، أو تحتها ، أو ما فوقها ، أو ما هو بالقرب منها ، أو حتى ما هو بعيد عنها نسبيا . إن تعيين وتحديد المغزى ، والبحث عن

المنطق ، هما الشرطان الأساسيان للتعامل مع المسرح التشخوفى. ذلك المنطق الذى يُمكن المشاهد من فهم المضمون الانفعالى الحسى والمؤثر فى البناء الدرامى ككل ، أى فى تلك العلاقات المتبادلة بين الناس الموجودين على خشبة المسرح ، وليس منطق المعلومات أو الكلمات نفسها. لأن تشخوف هو عبارة عن الدلالة اللفظية المسرحية ذات الخصوصية الشديدة ، والتي تعمل على البحث عن مغزى الكلمات فى حالة الاختفاء الكامل لدلالاتها ، وقراءة مسرحيات تشخوف ما هى إلا محاولة لفك طلاسم هذه الدلالات ، من أجل أن يقف المشطلون على خشبة المسرح ، تحت الأضواء ، ويؤدون كلمات رائعة ، لا تكمن روعتها وقوتها فيها ، بقدر ما تكمن فيما ورائها من حدث/ فعل. وقلق ، ودلالات حقيقية.

"الحال فانيا" - أعظم مسرحية لتشخوف لم تقرأ حتى الآن.

فاعلنوا بيسيط ومضجر ،

ليس له صدى مسرحى ، وببساطة فهو ليس عنوان شباك. خال ، خالة ، بابا ، ماما - كل هذا ليس بالشئ الذى يلمع ويومض ، أو يهز طيلة الأذن ، ولا يجذب خلفه أو إليه. فأى "خال" (دياديا) كلمة تبعث على الضحك ، وتستدعى ابتسامة ما ، بسبب تركيبها اللفظية المكونة من التكرار الغريب لحرفين (ديا) ، والتي تشابه مع الكثير من الألفاظ الموجودة فى لغات الأطفال (ديا - ديا) ، ومثل ذلك "دادايزم" - كما أن هناك اسما آخر مضافا إلى (دياديا) ، هو اسم "فانيا" الراقص وهو اسم طريف بالنسبة للروس اسم يتكون من ثمانية أحرف ، منهم ثلاثة "يا واثنين "د" ثمانية أحرف تكون كلمتين ، كل منهما تضم أربعة أحرف. إنها قسمة بالمناصفة تعطى للعنوان ذلك الإيقاع السرى الدفين ، الذى يثبت فيه قدرا هائلا من الفتنة والسحر. وهذا ما حدث عندما سمعت اسم المسرحية باللغة الانجليزية "انكل فانيا" بذلك الإيقاع الصوتى ، ويصرف

النظر عن كون الانجليزية هي لغة تختلف عن اللغة الروسية، لكنها أعطت التسمية نغم مميز. وباختصار فهذا العنوان له شكل خاص ومميز وجمال ذا تأثير مهدي بالمقارنة بتسميات أخرى مثل "هاملت" و"عطيل" وهناك مسرحية أخرى لتشيفخوف تملك نفس الخاصة من حيث علاقة القرابة بين الشخصيات وبين الاسم، وهي "الشقيقات الثلاثة" (تري سستري) التي تعتبر من المسرحيات التشيفخوفية المحاربة ضد الاعلانات. وعلى الأرجح فإن تشيفخوف هو الوحيد الذي استطاع أن يسمى أعماله بهذا الشكل، وبإصرار على المؤلف والعادي، وكما لو كان يقول: لا تتوقعوا أي شيء مفاجئ من قبلي، فسوف اقترح لكم شيئاً عادياً ومبتدلاً، وفي أحد صور السأم والملل، فهل سيكون هذا ممعاً لكم؟

"الحال فانيا" كلمتان كسفيلتان بابعاك عن المسرح، وعن التعامل الطبيعي مع عمل فني يسوق

الفن. فالمؤلف يعلن بدهاء عن حكايات وشخصيات، أولها شخص ما يسمى "فانيا"، يتضح فيما بعد أنه بالنسبة لإنسان ما "خال". فهل يبقى هناك شك في أن كل هذا بلاهة وضجر وسأم؟! بلاهة وضجر وقبح مثل الحياة نفسها. ففي الأدب العالمي، وفي المؤلفات المكتوبة خصيصاً من أجل المسرح، تنتشر ظاهرة تسمية العمل، باسم البطل الرئيسي مثل "هاملت" و"ليبر" "عطيل"، "ماكبت"، "روميرو وجوليت". ومن الواضح أن شكسبير لم يكلف نفسه عناء البحث عن أسماء غريبة. ومن هذا المنطلق فقد أطلق بوشكين بعض الأسماء على أعماله مثل "جودونوف" و"موتسارت وساليري"، وهناك المثبات من الأمثلة الأخرى على هذه الظاهرة. وأنطون تشيفخوف أحد هؤلاء، بمؤلفيه "إيفانوف" و"الحال فانيا". ففي كل من الحالتين تبرز عملية عدم التصنع والادعاء، بشكل واضح ومتحد. إلا أنه ونظرة واعية مدققة يتضح أن هذا الوضوح والتحدى ماهو إلا

رداء يخفي الظهور الذاتي للمؤلف. وهنا تتجلى حيلة تشيفخوف في تحريك انتباهنا، واتخاذ موقف كما لو كان لا يستهويه، وليس من مصلحته، لمجاح أي مبدع يتناول هذا العمل. وهو يفعل كل ذلك من أجل أن ينقل إلينا انطباعاً بأنه يقود فهمنا وانطباعاتنا، لكنه في الظاهر يرفض التأثير علينا، فكل ما يهمه هو الطريق إلى الحقيقة، وليس العنوان هو ما يهمه إطلاقاً، ولأنه يدرك جيداً بأن ذلك كاف لجذب المشاهد والسيطرة عليه، وليس هناك أي داع لافتعال أي مبالغة وحذقات فنية لحث ذلك المشاهد وتنشيطه واحتوائه.. إلخ.

ولنبداً في تحليل قائمة الشخصيات. الأول على رأس هذه القائمة هو "سيريرياكوف الكسندر فلاديميروفيتش" - أستاذ متقاعد ولكن ماذا يعني (أستاذ متقاعد)؟ فضايط متقاعد شيء مفهوم، يعني أنه أحيل للتقاعد. ولكن الأستاذ؟ كيف يمكن للأستاذ - البروفيسور - أن يكون متقاعداً؟ أن يكون

على المعاش؟ وتشىخوف هنا يضع بطله رقم ١ كما لو كان يخطو خطواته الأخيرة في الحياة ، لأن التقاعد يعتبر وظيفة لعاطل ، ونهاية مطاف. وهو بذلك يستدعى دراما ذلك الإنسان الذي يفضل الماضي على الحاضر، ويظهره كعملاق متعب مستسلم. "يلينا اندرييفنا الزوجة، سنه ٢٧ سنة" ولناخذ لحظتين في اعتبارنا: ١- زوجة أستاذ - بروفيسور- تُنادى باسمها واسم أبيها. ٢- المؤلف يصصر على تحديد عمر البطل بالضبط. وهنا يظهر موضوع السن حتى الآن على مستوى الإشارات فقط، ونتيجة لذلك ، فعندما تتطور الأحداث ، سوف يتحدث البطل كثيرا عن التوق إلى الأسباب والبطل "سيربيراكوف" يطلق على نفسه "تقريبا جثة"، وعند هذا الـ "تقريبا جثة" زوجة شابة تبلغ من العمر سبعة وعشرون عاما. وسوف يناديها، بحق العلاقة الزوجية "لينوتشكا"، وسيناديها فونيسكى بـ

"هيلين" أما استروف فسوف يناديها بـ"المرأة الرائعة" ويلينا اندرييفنا..... هنا يظهر موضوع الزواج غير المتكافئ. وعلى الرغم من أنه قد تم الإعلان حتى الآن عن شخصيتين فقط الزوج والزوجة- وهما بيدوان كشريكين مختلفين، ورغم أن المسرحية لم تقرأ بعد.. ولم يبدأ أى حدث، إلا أننا فلك فكرة ما ، وتلميحا عن الخلاف، ولدينا تصورا ما عن المشكلة، كما لو أن تشىخوف يتفق معنا مبدئيا على أن الزواج غير المتكافئ هو مبرر لأسباب الخلاف. وهذه بالطبع ميلودراماة مبتذلة ومكررة ملايين المرات فى الأدب. بعد ذلك فهناك بالقائمة.... "صوفيا الكسندروفنا" (سونيا) - ابنة سيربيراكوف من زوجته الأولى. وهذا ضرورى جدا. من أجل فهم "تصور شخصيته" سيربيراكوف. بمعنى أنه استاذ يمتلك يلينا اندرييفنا كزوجة "ثانية، أى أنه كانت لديه هناك حياة ما قبل يلينا اندرييفنا. إذن فمن

الممكن أن يكون الأمر متعنا، بل أكثر من تمتع للدخول فى المسرحية. فمماذا عن تلك الحياة فى النص؟ هل هناك كلمة أو تلميح أو مميزات لهذه الحياة السابقة؟ لاشئ تقريبا يمكن استخلاصه من فم المربية العجوز مارينا. ان اسم (سونيا) الموضوع بين قوسين فى قائمة الأسماء، سوف يأتى داخل النص ، خارج الأقواس، وسيصبح أساسيا، كما أنه لا يرجد أى إنسان ينادى سونيا بصوفيا الكسندروفنا سوى استروف. وهذا ليس مهما بالنسبة للمؤلف، بقدر ما هو مهم بالنسبة للشخصيات الأخرى، مع تذكرنا جيدا أننا قد اشترطنا بأن يكون توزيع القوى على المواقف مع منطلق "الزواج غير المتكافئ"، ومن هنا سوف تتفاجم البواعث الدرامية الجديدة، والتي ستكون أسبابا دائمة للنزاعات والخلافات. ونلاحظ أيضا أن الثلاثة أسماء الأولى بالقائمة تكون المثلث الأول للمسرحية: الزوج- زوجة الأب- ابنة الزوج. والأب العجوز متقاعد، وزوجة الأب

شابة، وابنة الزوج لم تعد بعد طفلة، أو ليس لديها القدرة على معرفة وفهم "الكبار".

"فوينيتسكايا ماريا فاسيليفنا- أرملة مستشار سرى، وأم زوجة الأستاذ الأول". وهذه أول إشارة عن الزوجة الأولى. ويتضح أنها من أسرة مستشار سرى. ولكن ماذا يكون هذا المنصب.. مستشار سرى؟ هذا لقب وليس منصب. فكيف كانوا يمنحون من أجل هذا اللقب؟ لا شك أنهم كانوا أغنياء وماذا تعنى كلمة "سرى" إلى جانب كلمة "مستشار"؟ وفى النهاية..

"فوينيتسكى إيفان يتروفيتش- ابنها". وهو لك البطل الرئيسى، الذى يوجد اسمه كعنوان للمسرحية. ماهو ترتيبه فى قائمة الأسماء؟ الخامس! لم تتم الإشارة إلى عمره فى القائمة، ولكن ذلك يعرف من خلال النص، وعلى لسان الخيال فانيا نفسه "والآن عمرى سبعة وأربعون عاما". وتشيع خوف غالبا ما يستخدم طريقة تدعى البطل، على الرغم من أنها أحيانا تكون خطرة، لأنها

تقود إلى المفاتحة (المصارحة) الدرامية، وإلى التقليدية التى تقود بدورها إلى التصوير المباشر بشكل مبتذل. ولكن قدرة تشيخوف هنا تتجلى فى أن الجزء الخبرى المباشر لفهم الدور متغلغل وذائب، وفى حالة تفاعل مع المعاناة الخفية والقلق المسيطر على البطل، مما يجعل هذه التجربة المباشرة وليدة للحالة الشعورية، ومن ثم يستقبلها المشاهد كما لو كانت تفسيرا للتركيبية النفسية للبطل، وليست كمعلومة مباشرة.

بعد ذلك فهناك بالقائمة "استروف ميخائيل لفوفيتش- طبيب". وتركيز المؤلف على مهنة استروف لم تأت هكذا عبثا، أو من فراغ، فدور استروف فى مجمله ما هو إلا المعاناة، وخاصة على مستوى ممارسته المهنية للطب، ولذا فهو يتغلب على تلك المعاناة بصب اهتمامه على البيئة المحيطة (كمتمحس وليس كمخصص).

"تيليجين إيليا إيليتش- أقطاعى مفلس". الدلالة والتحديد هنا لكلمة "مفلس" هما نفسهما

لكلمة "متقاعد". وإشارة المؤلف إلى فقر أبطاله، وتدنى قدراتهم المادية فى حالتهم الآتية، وإلى موقفهم الانهزامى من الحياة، هى إشارة هامة للغاية، حيث أنها تعتبر النظرة المبدئية التشيخوفية للناس الذين يقومون بأدوارهم فى مسرحه. ويدون إدراك هذا "المفهوم"، من الصعب فهم العالم التشيخوفى، ومن غير الممكن امتلاك ذلك المفتاح الذى يمكن بواسطته فك طلاسم هذا العالم. إن أبطال تشيخوف منذ البداية ضعفاء وعاجزون. ورغم أن المسرحية لم تبدأ بعد، إلا أن هناك الكثير المعلن عنهم، فهم "متقاعدون" و"مفلسون" و..... الخ. وهذا التقسيم البسيط والمسبق من قبل المؤلف بمثابة تخطيط لمصائرهم المأساوية التى لم تظهر بعد فى تصرفاتهم وسلوكياتهم وحواراتهم. فهؤلاء الأبطال ينتمون إلى تلك الفئة المهدورة حقوقها، وهم من الدرجة الثانية (بل ويمكن أن يكونوا من النوع الثانى)، وبالتالي فقد حكم عليهم سلفا بتلك المأساة التى

يعيشونها.

وفى النهاية "مارينا - المربية العجوز" و "العامل".
والاسم المعاصر لهذه العجوز يشير الدهشة لعدم التطابق الواضح بينه وبين صاحبه، فهو ليس إطلاقاً اسماً لشخصية تشيخوفية، وسوف تتصف، فى أقرب إرشاد مسرحى، بالسخرية التشيخوفية اللازمة: "عجوز رخوة، قليلة الحركة، تجلس بجوار السماور وتحب جواربها". أما الإشارة للعامل بأنه "عامل" تكشف عن الطابع الوظيفى للدور، إلا أننا نحاول أثناء الإخراج تنمية وتطوير هذا الدور وعدم إعطائه أبعاداً ميكانيكية اعتيادية، على الرغم من أن الكاتب قد وضعه فى ذيل قائمة الأسماء.

ويأتى أول إرشاد مسرحى "تدور الأحداث فى ضيعة سيربرياكوف"، وهو شبيه بالإرشاد الأول فى مسرحية "النورس"، حيث تدور الأحداث فى ضيعة سورين، وبالإرشاد الأول فى مسرحية "إيفانوف" حيث تدور الأحداث فى قطعة أرض صغيرة بأحد القضاة

الروسية"، وبالإرشاد الأول فى مسرحية "الشقيقات الثلاث" حيث تدور الأحداث فى عاصمة إحدى المحافظات، وبالإرشاد الأول فى مسرحية "بستان الكرز" حيث تجرى الأحداث فى ضيعة "رانفسكايا". لقد استطاع تشيخوف أن يتمرد على العالم كله، ويحاربه، ويتصر عليه، بمسرحياته، وبالأحداث التى تجرى بكاملها فى تلك البقع المنسية، فى زوايا وغرف مهجورة ومهملة، فى أكثر الأماكن منافاة للعقل بروسيا. وبهذا تبدأ الشخصيات حديثها، سوف تبدأ الديالوجات والمونولوجات التشيخوفية المعروفة، ولكن المهم والرئيسى هو إيقاع المسرح التشيخوفى نفسه. فماذا وراء الكلمة؟ ماهى العلاقة بين الأبطال بعضهم البعض؟ بأى كلمات يسموون سلوكياتهم؟ كيف نتعرف من خلال الزخارف الكلامية على حقيقة دوافع وأسباب سلوكياتهم الظاهرة، غير المبررة، وتصريحاتهم التى تبدو للوهلة الأولى غير منطقية؟ أين الحد الذى

تنتهى عنده عملية فعل ورد فعل الشخصية، والحد الذى تبدأ عنده حياة الأشباح التشيخوفية، وقدر الابتكار عند الحد الأول تكون الطبيعية عند الحد الثانى؟ لماذا ولأى سبب يكتسبون ويتعذبون، وأحياناً يطلقون النار على بعضهم البعض (على أنفسهم مثل تربليف - مسرحية النورس) ويخطون الهدف مثل (الحال فانيا)؟ ماذا تعنى الإرشادات التشيخوفية، خاصة تلك التى تتكون من كلمة واحدة "وقفة؟ متى تظهر، وأين تختفى منظومة الشخصيات فى الضيعة الموجودة فى حيز الرؤية على خشبة المسرح، والتى تعيش فى الواقع خارج (العالم والزمن - الأبعاد الأربعة، X, Y, Z, T)، حيث الكأبة التشيخوفية كأبة كونية، أما كأبة الحياة العادية فهى فاتنة وساحرة بشكل ما؟
فيا أيها "الحال فانيا" فيما تفكر، وعن أى شئ؟ وما هو سر هذه المسرحية، التى يحلق فوقها الموت، وهى تنظر فى المستقبل؟

بهاء الدين الصاعد إلى جبل الحقيقة

يسرى السيد

ألف يهودى لإسرائيل ، وكانت القشة التي قصمت ظهر بهائنا ، فقد وأرقه المثقفون (١١) المفكرون ليوقعوا على بيان (مجرد بيان) يدين هذه الجريمة ، وفى نهاية المطاف رفض نشر البيان فاضطر للجوء إلى الإعلان رغم أنه من قادة الفكر والإعلام ، لماذا؟؟ ليشتري مساحة للحرية بدون قيود ، وعلى مسئوليته ، وكانت هذه آخر صيحة احتجاج صرخها ومضى ... وفى أسبوط .. فى قلب صعيدنا وعلى مقربة من بؤر العنف والإرهاب أقيمت احتفالية كبيرة فى أوائل أكتوبر الحالى لتكريم أحمد بهاء الدين .

وكان النقاش ساخناً وحاداً منذ اللحظة الأولى عندما تطرق الحوار إلى محصور الصراع العربى الإسرائيلى فى فكر بهاء الدين ، والتطبيع والتفاوض مع إسرائيل والذي بدأته مصر مبكراً وانتهت

المنظم ويشكل عمى من مختلف أشكال السلطة وللأسف أيضاً بصورة مؤسسية ، تخنق كل صوت جاد على عتية الفساد ، وكل نائر على عتية الجمود والتخلف .. وصار دستور الأنظمة ليقل الكتاب ما يريدونه .. ولنفعل نحن ما نريد ...

والإعلام على سبيل المثال بعد الثورة التكنولوجية صار أداة فى يد السلطة لا ينقل الحقائق أو يشوهها وإنما يصنعها (١١) طبقاً لمقتضيات ومصالح السلطة العليا هذا من جهة ، ومن جهة ثانية يلح دائماً على بعض الرموز الثوابت ، ولكل عصر رموزه وثوابته وضحاياه .

ترى كيف يمكن أن نوصف حالة الاستاذ بهاء الدين؟؟

يمكن الإيجاز بذكر واقعة واحدة من ضمن الآلاف التى مرت بكاتبنا ، وأقصد بذلك "جريمة العصر" وهى سماح الاتحاد السوفيتى السابق بتهجير ما يقرب من مائة

من يصعد معى جبل الحقيقة؟؟ تساق ليلج دائماً كالطرقة فى ذهن أى كاتب جاد ولا يقارفه ربما بعد موته تخيلت كاتبنا الكبير أحمد بهاء الدين يصرخ فينا جميعاً بهذا السؤال وهو فى رقدته المرضية التى يقاتل فيها لكن بالصمت كما يصفه كاتبنا السياسى الكبير محمد حسنين هيكل ...

لكن إذا كانت بعض النظريات النقدية والفكرية الحديثة فى العالم المتقدم قد أعلنت فى لحظة عيشية مريرة وطويلة عن موت المؤلف بمعنى فصله عن أصل عمله الإبداعى كما يقول رولان بارت ، وكذلك موت القارئ فى اتجاه آخر ، وقبل كل ذلك موت الإله .. أى باختصار شديد موت الحقيقة ، فماذا عن بلادنا المحروسة (١١)؟

الكاتب الحقيقي فى بلادنا "ميت" مع إيقاف التنفيذ بعيداً عن كل هذه المقولات والنظريات .

كيف؟؟
الإجابة تكمن فى التجاهل



بتوقيع كامب ديفيد وبدء
انفراط العقد العربي ودخول
العرب فرادى تحت مقصلة
البيت الأبيض الأمريكى
والعدو الإسرائيلى.

الكاتبة فريدة النقاش
أثارت القضية من خلال
بحثها المطول عن "بهاء الدين
الاشتراكي الديمقراطى
العقلاى" وفيه عرضت
لتأييده لاتفاقيات كامب
ديفيد والتفاوض مع إسرائيل
ومطالبته الدائمة

للفلسطينيين بمحاولة تأسيس
أى كيان ولو على أى أرض
محررة بعد نكسة ١٩٦٧ ،
وفى الثمانينيات بقبول
مبادرة ريجان التى لم تنطلق
من قرارات الأمم المتحدة ،
انطلاقاً من إيمانه وتقديره
لاختلال موازين القوة لغير
صالح القضية العربية فى
ذلك الحين ، واقتناعه التام
بعدم التضحية بالممكن المتاح
من أجل المستحيل غير
المضمون، فالعقل عنده
لا يحده حدود، والسياسة فن
الممكن لذا لا بد من التعامل.
البراجماتى مع واقع الصراع
العربى الإسرائيلى.

انبرى عبد الستار الطويلة
ليقول لسانا وحننا الذين أيدوا
التفاوض مع إسرائيل وقد
انتهى عصر المطالبين بإلقاء
إسرائيل فى البحر .

العربية.

ولم يثبت كما أكد التحقيق
أن جاءت هذه العبارة على
لسان كاتب أو مسئول عربى
وإنما تم تحريف ما قاله أحمد
شقيرى: "جاء اليهود بالبحر
.. وينفس الطريقة
سيعودون".

دعونا نكره عدونا بحرية
أم أن كره العدو خذى
وعار؟ .

محور ثان دار حوله النقاش
فى أسبوط .. علاقة بهاء

الكاتب عبد العال الباقورى

رئيس تحرير الأهالى يشعل
الحوار بقوله : ما يقوله
الطويلة غير صحيح ، فقد أمر
الزعيم جمال عبد الناصر
بأجراء تحقيق على مستوى
عال (عقب هزيمة ١٩٦٧)

وزيوع مقولة "إلقاء إسرائيل
فى البحر" فى وسائل الإعلام
الغربى المدعوم من الصهيونية
العالمية لتبرير الهجوم
الإسرائيلى على العرب
واحتلال بعض الأراضى

بشورة يوليو، والبحث الذي فجر الحوار للكاتب نبيل زكي ودراسة دكتور أحمد الصاوي. وموقف كاتبنا من الثورة في البداية يلخصه قوله: "إن أسوار القصور العالية التي أقامها الانجليز منذ دخولهم مصر حول الخديوي توفيق تتهدم والذين يهدمونها مهمما كان لونها حقنوا عملاً عجزت الحركة الوطنية المصرية بكل أحزابها عن تحقيقه لا في أربعة أيام ولكن فيما يقرب من ثلاثين سنة أي منذ آخر ثورة وهي ثورة ١٩١٩".

أيد الثورة ولكن أثر أن يبقي بعيداً عن زعماء المؤسسة العسكرية خاصة في البداية قبل اتضاح الأهداف ولا سيما مع اقتران الثورة باسم أنور السادات - كما يقول الصاوي - الذي ارتبط في ذهن بهاء بالاتصال بالألمان والنازيين والاستمرار في محاولة اغتيال النحاس.

والاستاذ بهاء لم يدخل معتقلات الثورة حين اتسعت للمؤيدين قبل المعارضين وللمحبين قبل الباغضين، والقضية هنا كما اعتقد ليست خوف أو خشية كاتب من الدخول وراء قضبان سلطة عسكرية غير متمرسه بالعمل السياسي في ذلك الوقت بسبب رأيه، لكن أعتقد أن

القضية تكمن في النظر بعدل وحيادية إلى الظروف التي تؤدي إلى خوف الكاتب من قول الحقيقة أو اختناقها داخل صدره خوفاً من تلك القضاة. نعم القاعدة ليست دخول المعتقل .. دعونا لا ننسى هذا، فقبل أن نحاكم المشفق على خوفه، علينا محاكمة السلطة التي خلقت ذلك الخوف وفي كل العصور.

والسؤال هل ادرك بهاء بنكساته وفطرتة أين يقف؟ ومضى يصمت؟

أو ينحرف بقلمه عن أحداث الساحة وأعتقد أن هذا أيضاً موقف ورد فعل، فالصمت أيضاً موقف (١١).

والدكتور جلال أمين في بحثه يتطرق إلى هذه النقطة عندما يذكر انتقاد بعض اليسار بين المعارضين للسلطة اقتراب بهاء منها أكثر من اللازم بل ويداعبونه مداعبة لا تخلو من النقد بأنه لم يتفرض للاعتقال (وكان هذا هو وسام الوطنية الوحيد!!). ورغم ابتسام بهاء وقتها وعدم تعليقاته (على سذاجة الفرضية) فأنني لم أجد فيما كتبه بهاء قلقاً للسلطة. هكذا يبري د. أمين ساحة بهاء. ويضيف "نعم كان يشتد إظلام الجو السياسي في بعض الأحيان وتضييق دائرة الحرية

المتاحة ضيقاً شديداً، فلبها بهاء إلى السكوت أو الكلام في موضوع آخر، مهم دائماً ومفيد في جميع الأحوال ولكنه لا يقول ما يخالف ضميره، كما أنني أقارن بين النفع الذي عاد على القارئ العربي من استمرار بهاء في الكتابة ومن احتفاظه بالقدرة على الكتابة والنشر في عصر آخر من العصور السياسية المختلفة - ولدة تزيد على أربعين عاماً دون انقطاع .. أقارن هذا بما يمكن أن يكون قد عاد من نفع من دخول بهاء السجن أو دخوله في مواجهة عنيفة مع السلطة، فأفضل ما اختاره بهاء مائة مرة، والأمر في النهاية مرده إلى مزاج المرء وطبيعته.

ويوجد ضمن من دخل السجن ومن لم يدخله مهرجان كثير من لحن من بين هؤلاء هؤلاء عظماء كثيرين دفعوا بمصر خطوات كثيرة إلى الأمام وبهاء في مقدمتهم .. انتهى كلام د. جلال أمين.

هل من المشروع أن نسال أنفسنا هل نحاسب بهاء كما لو كان نبياً؟

نعم فهو ككل كاتب مباشر بمستقبل وروية وبفكر يحارب به، وعليه تحمل العذابات .. أقوى ذلك لتوصيف البعض لكاتبنا بأنه خرج عن سياق

بعض الأحداث الكبرى أثناء وقوعها ... أى ابتعد عن الأزمة حتى انتهت ثم يجيء ليحللها على البارد بعد ذلك ...

مثلا - يدعون وجهة نظرهم - بأن بهاء ألف كتابا عن الملك فاروق "فاروق ملكا" انتقد فيه تصرفاته وأسلوب ممارسات حكمه لكن بعد قيام الثورة.

ولكن الأمر يختلف بتولى السادات لمقاييد الحكم رغم صلة الود بينهما فيقول الكاتب نبيل زكى. أنه فى عهد السادات وخلال ٨ سنوات فقط تم نقل بهاء من مكانه كعقاب مرة وتم فصله من العمل الصحفى مرة وتم وقفه عن الكتابة مرتين وتم منع نشر مقاله فى الأهرام ، وأذكر أنه فى عام ١٩٧٣ عندما كان المقال يحتوى على احتجاج مهذب على مذبحة فصل الصحفيين فى ٤ فبراير ، بل قرر السادات إبعاد بهاء عن العمل الصحفى برمته ونقله للاستعلامات كموظف بها لأنه اعتبر بهاء المحرض الأول على البيان الذى وقع عليه ما يقرب من ١٠٠ كاتب وأديب وصحفى وهو البيان المشهور "بيان توفيق الحكيم" باعتباره من أبرز موقعيه وهو البيان الخاص

بإدانة مذبحة فصل الصحفيين.

كلما اشتبك بهاء وجهاً لوجه فى جسد طويل مع السادات بعد الهبة الجماهيرية فى يناير ١٩٧٧ معارضاً مشروعات القوانين الاستثنائية وموضحاً مخالفتها للدستور ومطالباً بوضع سياسة اقتصادية أكثر تماسكاً وواقعية...

فالمواطن هو همه الأساسى يحارب من أجله كل رموز الفساد والإثراء غير المشروع .. يقول : "إن الذين يأكلون الخبز الفاخر وينسون شكل رغيف الشعب والذين ينفقون عرق الناس فى استيراد أفخر الثياب والكماليات وينسون ملابس الشعب والذين يسرقون هم طبقة دخيلة . ثم يطالبون المواطن الذى لا يجد حتى الماء ولا الصرف الصحى أن يتخلص نفسه من الحقد ... أى حقد يا سادة . وقد صارت هناك ملايين لسان حالها يقول "إنا الفريق فما خوفي من الليل".

ومن الدفاع عن محدودى الدخل إلى القضايا الاقتصادية نجد بهاء يقف بالمرصاد للمفسدين وطبقة الطفيليين التى انتجتها حقبة الانفتاح فيقول: انتشار "أغنياء الانفتاح" يشبه ظاهرة

أغنياء الحرب قبل ما يزيد على ٤٠ سنة.

.. هذه الفئة تملك المال ولا تملك المعسرفة .. وهى السيارات والذهب والمتع .. فيها المال الغزير فى البلد الفقير فتوات إنتاجية لفاض خيرها على المجتمع ولاستفاد الغنى والفقير.

وقسم بهاء فترات الحكم فى مصر إلى ما قبل الثورة ثم الجمهورية الأولى - حقبة عبد الناصر والجمهورية الثانية حقبة السادات والجمهورية الثالثة الحالية ، وقال "إذا كانت ثورة ١٩١٩ قد قدمت الرأسمالية الوطنية ممثلة فى بعض المؤسسات المالية والاقتصادية مثل بنك مصر ومصنع ياسين للزجاج وغيره فإن ثورة ٢٩٥٢ فى جمهوريتها الأولى قد أنتجت حركة التصنيع والسد العالمى..

وزعامة ناصر لحركة القومية العربية أنتجت تأميم البترول العربى وتأميم قناة السويس فالسؤال الذى نتوجه به الآن لبهاء: وماذا قدمت الجمهوريتان الأخريتان؟

ومن الاقتصاد إلى السياسة مرة أخرى نقلتنا الدكتوروة عواطف عبد الرحمن أستاذة الإعلام بجامعة القاهرة قائلة

"عند دراسة علاقة الثورة بالصحافة لا يخفى عن ذهني أن أقسارن بين بهاء الدين وحسنيين هيكل وعلاقتهما بالثورة ويعبد الناصر على وجه الخصوص وتوصلت إلى أنه لو كان بهاء يبحث عن السلطة ويريد الاقتراب منها لفعل واغترف من مغائرها الكثير مثلما فعل هيكل لكنه حافظ على استقلاليته عن السلطة لأنها ببساطة سلطة عسكرية لكن السؤال كما تقول الدكتور عواطف "لماذا تباعد بهاء عن عبد الناصر والعكس؟" .. رغم أن هذا الاقتراب كان سيعقلن الكثير من المواقف السياسية في تلك الفترة .. ويظل السؤال قائماً.

لكن الإجابة سريعاً تكمن في سيطرة مدرسة الإثارة الصحفية التي كان يقودها على ومصطفى أمين حتى سحب بساطها من تحت أقدامهما هيكل ونجبع في تحية التواضع وأصبح صوت عبد الناصر في التفاوض السياسي مع أمريكا ولم يكن باستطاعة بهاء أن يقوم بمثل هذا الدور.

وآراء الدكتور عواطف ربما أيدنا بعضها واختلفنا مع البعض الآخر لأن الأمر ببساطة شديدة هو أن رؤية

هيكل السياسية وموهبته الصحفية ليست في مجال مقارنة مع نظيرتها البهائية، الشخصيتان مختلفتان. ولكل مذاقه ومواقفه .. ولا يمكن بالتسهم المرسلة أن نقلل من هيكل الصحفي والكاتب صاحب الرؤية السياسية الثاقبة.

قضية هامة أيضاً متأصلة في فكر بهاء هي موقفه العلماني والذي أثار الجدل في هذا المؤتمر عندما وقف شاب يهاجم موقفه من بعض رجال الدين وردت عليه فريدة النقاش قائلة:

"لا أحد يفصل الدين عن الحياة لكن دعونا نبتعد بالمقنص عن الصراع السياسي ولا تحولوا الدين إلى دعوى فاشية . لكن لابد من الفصل الكامل بين الدين والسياسة وهذا هو جوهر العلمانية".

قضية ثانية توقفت عندها بعض الأبحاث وهو موقف بهاء من المرأة حيث قدمت على سبيل المثال منال لاشين بحثاً مطولاً حول المرأة في كتابات بهاء الدين وموقفه المدافع عن حريتها في العمل والتعليم والمشاركة السياسية والاجتماعية .. هذا الموقف جعله يصطدم بالسلطة الدينية في أكثر من موقعه ووصلت الحجة مداها حين هاجم بعض

المشايع "بقوله ألا تلاحظون معي أن هؤلاء المشايخ لا يكاد يعنيه شيء في الوجود إلا المرأة؟

ألا تلاحظون أنهم أكثر الناس تفكيراً في المرأة - أليس هذا غريباً حقاً؟..

ألا يحتاج هذا إلى محلل نفسي أكثر مما يحتاج إلى جدل عقلي؟.. الأكثر من ذلك أن ما يعني هؤلاء المشايخ من المرأة ليس الإنسانة ولكن العورة .. المرأة في عقلهم الباطن مخلوقة حقيرة مستعدة لأن تباع عرضها لأول عابر سبيل إذا غفل الرجل لحظة واحدة عن حراستها....

النقاد والكاتب رجاء النقاش يخفف من حدة الحوار السياسي في أبحاث المؤتمر عندما يتناول جانباً خفياً من شخصية بهاء، وهو الموهبة الشعرية عندما ينشر بعض القصائد التي كتبها بهاء في بداية حياته ونشرها في مجلة "فصول"، وكان الشاعر كامل الشناوي يهدده بين الحين والآخر بأعادة نشرها في أخبار اليوم عندما كان يرأس بهاء الدين تحريرها والحمد لله أنه لم يفعلها كما قال بهاء للنقاش عندما ذكره - بجرمته الشعرية(١١) ..

ويضيف بهاء في حديثه "كنت أعشق وأحفظ العديد

من القصائد والأشعار الوطنية والسياسية لشوقي وحافظ ظنا مني أنني سأكون شاعراً كبيراً ، لكن ذلك لم يضع هباءً فقد استفاد من هذه الموهبة والتراث الشعري الذي حفظه في أسلوبه الرائع في الكتابة وأضافت لها الثقافة القانونية والهدوء في شخصيته ليكون صاحب أسلوب نقدي تحليلي بعيد عن الانفعال والمزايدة. الناقد الكبير د. شكرى عياد يرى أن موهبة بهاء تفتحت وسط خليط مضطرب من الايديولوجيات الفاشية ثم الماركسية ثم القومية وأخيراً الإسلامية ، لم يكن من الصعب عليه أن يرفض الأولى حتى وهى تتخفى تحت قناع الدين ولكنه جمع بين الماركسية والقومية لمصلحة التاريخ والحاضر والمستقبل من المنظور الوطنى والإقليمى.

وعن انهياره بعيد الناصر وانجازاته الرائعة يقول بهاء "البطل يهتم بالعمل" قبل أى شئ آخر إذ يهيمه أن يضع العمل المناسب قبل أن يبحث عن منطلق يبلوره ويفلسفه لذلك كثيراً ما نجد البطل التاريخي يختلف مع أذكى مثقفي عصره ويتفوق عليهم لأنه "يصنع" و"يخلق"

فلسفة أنسب للزمن من الفلسفة التى "يولفها" مثقفو عصره، فالمثقف من حيث لا يشعر يستخدم منطق الحاضر الذى تربى فيه (منطق المستقبل الذى لم يوجد والذى يصنعه البطل".

ويختتم د. عياد كلامه عن بهاء بقوله "والكاتب لا يغير فكره لاسيما في القواعد الأساسية تبعاً لاختلاف المناسبات، وبهاء هو هذا الكاتب المشغول وانهامه للمثقف هو اتهام لنفسه ولعلها بداية التمزق الذى يعيشه المثقفون المصريون حتى اليوم".

ويتميز بهاء الدين - يقول عنه الروائي الكبير فتحي غانم - الرؤية المبكرة الواضحة لمستقبل الشيوعية والرأسمالية ، فاحتفظ بحريته الفكرية بعيداً عن التورط فى التزام سياسى حزبي يسارى، لذلك رأى المستقبل واستشرقه بوضوح أكثر من المثقفين المعاصرين له ، وأذكر أنني كتبت عدة مقالات فى روز اليوسف عن الاشتراكية وتدخل الدولة ، فرد على بهاء منتقداً بشدة بقوله:

"اننى أدافع عن رأسمالية الدولة لأن الاشتراكية تعنى عبادة توزيع الدخل وليست مجرد تدخل الدولة أو رقابتها

على النشاط الاقتصادى". وعندما سألتته عن سبب انتقاده لى قال:

"لأنك شجعت الحكومة على التدخل، ونحن نعلم تدخل رجال السلطة فهو لا صلة له بأى مذهب سياسى سواء كان يمينياً أو يسارياً..."

قضية أخيرة يهمس بها أبناء جيلي عن الظروف التى جعلت من كاتبنا الكبير رئيساً لتحرير مجلة وجريدة يومية وهو نحو الثلاثين. نحسده على عصره ونحسد عصره عليه (١١)

فى النهاية أذكر مقولتك الفلسفية "حياة المرء اختيارات ، من حلك أن تجرب أن تكون تاجر سمك، ومن حلك أن تكون فيلسوفاً وتجوع ، لكنك لن تكون فيلسوفاً وتكسب ثروة تاجر السمك فى وقت واحد".

ولأنتى مثلك يا أستاذ بهاء من السذج الذين عاشوا بالأفكار والذين سيموتون بها أتوجه إليك بسؤال فى مرقك وأنت تقترب من كل الحقيقة، تلك الحقيقة التى رفضها ورفضها القارىء "الميت" عندنا.

ترى كم لدينا من تجار سمك فى حياتنا؟؟

الشاعر ليس سوبر ماركس

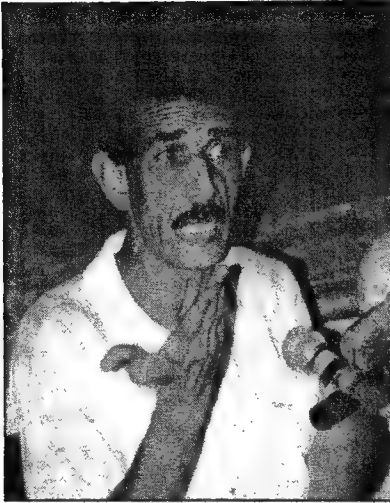
صلاح الراوى : الفلكلور ليس ثقافة بائدة إلفى نظر الحراس

حوار: خالد إسماعيل

الربط لأن التعريف كما يقول علماء المنطق يحدد هوية الشيء أو ذاتيته، عندئذ يختلف الأمر ويفقد البعض توازنه وخاصة غير الأكاديميين أو طائفة (العلماء من منازلهم) وبعضهم عاطل من المنهج يخلط بين الكتابة فى الصحف السيارية وتآليف الأعمال المسلسلة وبين الكتابة العلمية بضوابطها المعروفة. إن الشعب كله لا ينتج الفولكلور أو الثقافة الشعبية ويستحيل وضع طبقات المجتمع كلها فى (بقجة) واحدة. هذا أمر تفرضه طبيعة الأشياء وطبيعة

الفضفاضة.
* الجماعة الشعبية مصطلح آثرنا استخدامه وهو ليس من اختراعنا، ويتردد أحيانا فى كتابات من يتحفظون عليه، وهذا راجع لبعض التساهل فى استخدام المصطلحات، ولكن عندما قمنا بتعريف هذا المصطلح فى مؤتمر موضوعه الفولكلور والمجتمع عام ١٩٨٤ ثارت تأثيرا بعضهم بصورة لافتة، وأدركنا وقتها حقيقة مفزعة فحوها. أنه ما دمنا نستخدم المصطلحات غفوا الحاطر فلا بأس من استخدام أى مصطلح ولكن إذا حاولنا تمييز المصطلح بربطه بالشروط الاجتماعية أورده اليها - وهى شروط موضوعية لا مجال فيها للتسبب الانشائي - والتعريف المنضبط يحقق هذا

د. صلاح الراوى أستاذ الأدب الشعبى بأكاديمية الفنون، ومدير الفرق الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وأحد الخبراء البارزين فى مركز الفنون الشعبية. كتب رسالة دكتوراه حول "الشعر البدوى فى مصر". كما أنه شاعر عامية من طراز خاص.
د. صلاح يتحدث هنا حول دور المركز ومناهجه، وحول خطة تطويره التى قاربت الانتهاء، ويؤكد معها المركز أن ينتقل منمره (شقتان) الضيق فى شارع سوق التوفيقية، إلى أكاديمية الفنون.
** "الجماعة الشعبية" هذا المصطلح، نريد تعريفه جامعا مانعا له بما يقطع الطريق على أنصار كلمة "الشعب"



المصطلح نفسه، لقد عرفنا وقتها الجماعة الشعبية على أنها "الطبقة الاجتماعية التي لا تمتلك مقدراتها الاقتصادية ومن ثم لا تتحكم في صياغة البناء الاجتماعي وتنتج ثقافة تعكس هذا الوضع وهي تقاوم بها ثقافة تنتجها طبقة نقيضة" وهو عندنا تعريف جامع مانع (يجمع خصائص المعروف ويمنع دخول ماصدقات أخرى لا يتسع لها المفهوم الذي يجري تعريفه) المشير أنهم يدينون بشدة ما أطلقوا عليه النظام الشمولي ويستشعرون أنهم بعض ضحاياه ولو مهنياً، وفي اللحظة نفسها يعيدون إنتاج صيغة تحالف قوى الشعب التي يرفضونها سياسياً، هل هناك (مولد) أكثر من هذا. يقول الموالي (يا حلو قوللي على طبعك وأنا أمشي عليه) أي حدد لي موقفك حتى أجادل هذا الموقف.

إننا مما زلنا نرى أن مصطلح (الجماعة الشعبية) هو الألق، وأن مصطلح الشعب مضلل وفي استخدامه عند نشأة العلم تساهل شديد ومجازية ولكن الأمر الآن مختلف، بل حتى الأوائل كانوا يقصدون بالشعب (طبقة الفلاحين) أو (أهل الريف) أو (الراقي

والفولكلور شيء آخر ولا حول ولا قوة إلا بالله.

.. مشوارك مع الشعب..
ورؤيتك للقصيد في هذه الفترة

* القصيدة الآن ليست في مأزق ولكنها في مرحلة تحول جاد، في حالة (مراكبات) بلغة السكك الحديدية. إنها نفس الهجمة الشرسة - باسم القواعد والتقاليد - والتي واجهت الشعراء الطليعيين

الأدنى) بل أحياناً (الأخلاق) وهكذا.. وآراء هؤلاء الأوائل منشورة ومترجمة والكل قرأها - أو هذا ما نظنه - ومع ذلك فإن البعض يتغافل عن ظروف النشأة ولا يجد حرجاً في (تلبيس) الفجوات التاريخية (ونخع) صيغ توفيقية أو تليفية، عموماً هنا أهون من مقولة أن الأدب الشعبي هو السمر وألف ليلة وليلة وما عدا ذلك فقلكلور أي أن الأدب الشعبي شيء

فى الخمسينيات والستينيات،
المدهش والطبيعى أن هؤلاء
هم الذين يقودون هذه الهجمة
الآن. إنها الأزيمة اللاتامة لما
يسمى صراع الأجيال وهو
مصطلح معطوب لا أحبه، إنه
فى أحسن الأحوال وصف
لظاهرة مرضية وخاصة فى
مجال الابداع الفنى.

القصيدة تتحرر الآن من
طبيعة الإنشاد التى حكمت
القصيدة العربية، وتدخل بقوة
مرحلة قصيدة الكتابة، وهى
توشك الآن أن تعبر هذا النفق
الذى يحاول البعض هدمه
على رأس القصيدة.. الكثرة
الكاثرة من عواجز الشعر،
تكاد تقف عند حد إعادة
انتاج رؤيتها للعالم، وناهيك
عن الحراك المشبه فى الموقف
العام من القضايا التى حققوا
واكتسبوا شهرتهم وسعهم من
خلال الانتساب إليها. هناك
استثناءات نادرة تتمثل فى
عفيفى مطر فضلا عن اسم أو
اثنين على الأكثر.

فى قصيدة العربية المصرية
(ما سعى خطأ بالعامية)
الأمر نفسه وأشد، فإن الأغنية
- وهى عالية السعر وتباع
(بالخطة) والطلب عليها شديد
ومن يطلبها لا يميز - قضت
على ابداع كثيرين، وأصبح
إنتاج بعضهم لا يتجاوز

(غسيل الحلل) لا لون ولا
طعم وإن كانت هناك رائحة لا
تحتاج لوصف.. راجع ما
يؤلفونه فى مناسباتنا الوطنية
الجليلة تجد ما لا يسرك على
الرغم من أن الأجر بعشرات
الآلاف أو ربما لأن الأمر
كذلك، وقارن ذلك بما كانوا
زمان يحصلون على مقابلته
سجناً وتشريداً.. هذا
اختيارهم ولكن عليهم أن
يتركوا الموجات التالية
النشطة والنقية والظاهرة تلطم
الضفة دون أن يبصقوا عليها
من شعرهم وتشرهم ومؤامراتهم
الإعلامية.

بالنسبة لى أكاد أتوقف،
لأن طاقتى موزعة فى مهام
كثيرة فالتدريس والبحث
العلمى يحتاجان إلى طاقة
بدنية وعصبية جبارة، والعمل
الإدارى - وهو أمر لا مفر منه
لن يمتون شيئا - يستهلك
الطاقة.. أكتب قليلاً لأنه
ليس فى مقدورى أن أتوقف
أو أكف الفنان الذى
يسكننى.. أبدو متوقفاً لأننى
أأخذ موقفاً سلبياً واضحاً من
النشر فلم أنشر طوال
السنوات الطويلة الماضية أكثر
من خمس قصائد، كما أننى
لا ألهث وراء السندوات
وأسميات الشعر وهى كثيرة
جداً كثرة مريبة، كما أننى
قاومت بشدة جرى إلى العمل

كنقاد ومقدم دواوين وهى
مهنة يحترفها بعض الشعراء
دون ميرر أو إمكانية اللهم إلا
خلق (عزوة) ولا يمكن أن
يكون الشاعر سوبر ماركيت.
أنا أيضاً ضد احتراف الشعر،
والشعراء الذين اعتبروه
حرفتهم الوحيدة وتباهوا بهذا
انتهروا إلى كتساب أغنان
محترفين جداً، بمعنى أدق
ترزية نصوص.

أما مشوارى العام مع
الشعر فطويل وجزء منه
يتمثل فى البداية التقليدية
لعظم الشعراء... ولكن ليس
فى أسرتى شعراء ولا مكتبة،
أو أى من مكونات المناخ
الذى يحرص كثيرون على
اختراعه كمتكا تأصيلى أو
عظامى، ولكن كان والذى
حكاء كبيراً ومسئولاً عن
أسرة كبيرة من المكافحين فى
دروب الحياة الحشنة، وكلهم
شاركوا فى بناء السد العالى،
بعضهم حصل على أعلى
الأوسمة وهو لا يكاد يعرف
القرأة والكتابة.

فى مناخ أسوان النشاط،
والحشيش تشكلت إرادتى
الانسانية وموقفى العام،
رافقت فى طريق الشعر
المرحوم ججاج البهاى، ومحمد
هاشم، وانضم فنجرى التايه،
واختسرت أن أكون الجناح
الأكثر قرداً، وقد أكد هذا

التزود وعمقه دراسي للثقافة الشعبية، فهو عالم كبير وأول الأشياء التي يعلمها هو التمرد الواعي، والترفع بالمجموع الرحب أي الجماعة الشعبية... لقد توقفت فترات عدة، فترة عملي بالصحافة، ثم فترة غرقى ميدانيا في فنون بلو مطروح وخاصة شعرهم الفذ، وكان من المحتم ألا أتعبج استلهم قوانين ابداعهم الفني كما يفعل البعض عند أول ملامسة لابداعات الجماعة الشعبية. لا يعنى هذا التوقف التام ولكنها مراجعة للأدوات. وبعد مراجعات كثيرة اخترت التيار الجديد في شعر العربية المصرية، أقصد قصيدة الجابري وشومان والجارحي ورجب الصاوي وهذه الأسماء مجرد ممثلي لتيار يتسع بقوة، وتقتل قصيدتهم تحدياً مفهوماً وتشكيلياً للكانسيكي هذا الشعر، ورومانسية، وأكثر واقعيه.. إنه تيار خصب وأعتقد أنني الشاعر الوحيد من بين الشعراء مواليد الأربعينيات وأوائل الخمسينيات المقبول بينهم لأنني لم أصادر علي تجربتهم ورؤيتهم، ولم ألعب دور الناقد أو الوصي أو المرحب بهم بطرف عكازه.. أصحاب

هذا التيار شعراء كبار بالفعل.. وكم أسعدني أن يكون أول ديوان أقدمه للنشر بالشاركة مع مصطفى الجارحي، كشاعرين زميلين في التسعينيات وليس كجيلين، وكنت - بأمانة - المحسب لشاعرية الجارحي ومقدرته التشكيلية أكثر من خشية البعض على الجارحي من اشتراكه معي - خافوا عليه من خبرتي، واشفقت على قصيدتي من شباب قصيدته وفتوتها.. وقلت هذا لمن عاتبنى على مشاركة شاعر (شاب) ورأى في ذلك تواضعاً ضاراً.. الديوان لم يصدر ولم أشارك في مشاكل نشره، متسقاً مع موقفى من قضية النشر شعر أو علماً. أما حالياً فأنا لا زلت أجرب ويبدو أنني سأظل، لأننى لا أحب إطالة السكنى في مرحلة بلغتها من مراحل طريق هو بطبيعته بلا نهاية.. لكن لابد من اعتراف تقضييه أمانة المشفق، وهو أنني لم أخلص للشعر الإخلاص الذي ألتج هو في طلبه، وأيا كان تقييم الناس لهذا الموقف فأننى أرى أن أمنح نفسى بكاملها للشعر هو ترف لا تسمح به اختياراتى، ولا علاقة لهذا بسلم الأولويات فكل مسئولية

قبلتها هي عندي أولوية مطلقة.

**** مركز الفنون الشعبية.. كيف تخلق منه كياناً خادماً للثقافة الوطنية؟**

. مركز دراسات الفنون الشعبية مؤسسة خطيرة للغاية بمجرد وجودها، وأنا مدین لهذه المؤسسة - كمؤسسة - بكثير بما تعلمته لأننى أردت أن أتعلم من خلال وجودى بها، وهي أكثر مكان أسعد بانتمائى اليه وأفرح له، وأحزن له، وأغضب له إدراكاً منى خطره والأمال المعلقة عليه وهو قادر على إنجازها.. فهو كيان أخطر من أن يكون مجرد خادم للثقافة الوطنية، وهو بطبيعته مؤهل لقيادة حركة هذه الثقافة تحليلاً وتوجيهاً.. لكن المركز مر بظروف معقدة.. أشهد أنه لم يتعرض لضغوط سياسية ولكن تعرض للدخول فى منحنيات.. وعندما جاء تحول حقيقى فى النظر إليه، وبدأ الالتفات الجاد والعمل المخلص لتطوره.. كانت قد جرت فى النهر مياه كثيرة.. ولأن ما أقوله شهادة، فإن هناك مرحلة أسميها (مقاومة العلاج)، وأنا شاهد على هذه المرحلة. العذر الوحيد فى

فى أن المركز ينتظره غد يليق
بوظيفته.

**** الفولكلور هل هو
حقاً ثقافة بائدة، لا يجوز
الوقوف أمامها كثيراً.. أم
ماذا؟**

* الفولكلور ليس ثقافة
بائدة إلا فى نظر حراس
الأجرومية القديمة.. وهم
أنفسهم يدافعون عن ثقافة
بائدة، ويريدون دفعنا جميعاً
لنقف طاهراً أمام بنوك الدم
لنتبرع بدمائنا - يومياً -
حتى يمكن نقل دم لهذا
الكيسان المريض. المشكل
عندهم هو أن الفولكلور ثقافة
من؟ إنها ثقافة الطبقات
النقيضة ولذلك نجدهم
يقاومون حتى الإبداعات غير
الفولكلورية ما دامت تبصر
الناس بحقوقهم فى الحرية
ونصيبهم العادل فى وراثة
الكون. الفولكلور عندهم
ثقافة بائدة، وانجازات الوعى
الفكرى ثقافة زائدة، وهم
أعداء لهذه ولتلك، وليس فى
هذا تناقض عندهم. أصحاب
مثل هذه النظرة لا يمكن أن
تصلح معهم محاولة اقناعهم
بأن الفولكلور - الثقافة
الشعبية - تضم تراثاً
ومأثورات، وأن التراث هو
الجانب التاريخى من هذه
الثقافة شأن أى ثقافة فى
الدنيا منذ أو وجد الإنسان

صباحاً وحتى ما بعد منتصف
الليل، يحدهم أمل واحد
وحلم نبيل مشترك هو
النهوض الفذ بهذه المؤسسة
الرفيعة وقد تحقق من هذا
الحلم الكثير.. وعندما تنشر
محاضرات الجلسات ذات يوم
سيطالع الناس نموذجاً فريداً
للاخلاص والوعى بالمسؤولية
والغرام الشديد بهذا الوطن.
قريباً ينتقل المركز من
مكانه الضيق جداً (شقتان)
فى شارع البورصة بالتوقيفية
إلى مكانه الطبيعى فى الحرم
الأكاديمى، وينتقل من يومه
الراهن والمرهون إلى غمسه
الرحب والمحكم.

لن أعيد انتاج روضة تحت
كتابتها بالفعل ولكنى لا
أمنع نفسى حق إعلانها وأرى
أن هذا الحق خالص لأصحاب
الفضل فى مشروع التطوير،
وقبل ذلك النية الجادة فى
التطوير والأرض لمن زرعها..
والفجر لمن صلاه..

إن الأمر يحتاج لجهد
كبير.. كبير. بناء المبنى
جانب مهم، ووضع لائحة
أكاديمية جانب مهم، ثم يجرى
دور بناء الكادر ووضع
الخطط، وإيمان الكوادر
البحثية بأهمية دورهم، وأنهم
مقاتلون فى معركة شرسة،
لأنها تتصل بفهم روح مصر
وحمايتها.. وأنتى لأثق تماماً

المقاومة يتمثل فى التراكم..
تراكم الإحباط دون مقاومة له
أو لمصادره.. وإنما ادخرت
المقاومة - ربما دون قصد -
لمواجهة العلاج.

لقد تم وضع مشروع
مستكمل يؤدى إلى تطوير
المركز تطويراً جذرياً بتحويله
إلى مركز أكاديمى بكل
مواصفات المركز الأكاديمى
علمياً وفنياً وإدارياً..
والمشروع أعد ليكون مواكباً
للعمل فى بناء مقر جديد
للمركز يضعه فى سياق
تنظيمى وفنى ومعمارى واحد
مع المعهد والمتحف وهو منجز
حضرارى أوشك على
الانتهاء.. وصياغة مقر المركز
تتيح إعمال لائحته الجديدة
والتي استغفرنى إعداد
مشروعها من الدكتور فوزى
فهنى رئيس الأكاديمية ومن
أحمد الشافعى الأمين العام
ومنى أسابع طويلة لأنها
جاءت فى سياق مشروع
مستكمل للتطوير، والدكتور
فوزى فهنى ليس فى حاجة
إلى شهادتى ولكنى ملزم
بأدائها، لأن كثيراً من حقائق
التاريخ تنوه تحت مظلة تحجب
شبهة المجاملة. وفيه المجاملة
وقد كان معى فريق من
أساتذة الأكاديمية يعمل
لشهور طويلة من التاسعة

نفسه في مواجهة واقع يتحتم عليه مجادلته، أما الماثور فهو الجانب الحى من هذه الثقافة، أثرته الجماعة الشعبية لمقاصد حياتها وهي مجبولة على انتاجه. والصلة بين التراث والماثور غير مقطوعة فهذا التراث منعكس بدرجات متفاوتة ولكنها عميقة في التراث الحى، وتحليل هذه الصلة وتحليلاتها يحتاج إلى عين خبيرة وإلى أدب في البحث والمراجعة ولا مجال هنا للأحكام السطحية الساذجة والتي تعتمد على رد ظواهر الماثور الحى إلى المصادر القديمة بصورة ميكانيكية تنافى منهجية العلم. نحن ندرس ثقافة حية، ونستعين على فهمها بتناول مصادرها التراثية، هل شعر المتنبى مثلاً وقبله شعراء العصر الجاهلى، ثقافة بائدة لا يجوز الوقوف عندها!

**** هل أنت راض عن نظرة القاسمين على التدريس والبحث في مجال علم الفولكلور**
* المسألة ليست مسألة رضا أو عدم رضا، فالباحث في مجال العلوم المفروض فيه ألا يركن إلى الرضا، سواء عما يبلغه هو فى البحث، أو عما يبلغه تخصصه عموماً، لأن الرضا معناه غلق باب

التقدم.. لابد من الموقف النقدي.. الناس بطبيعتها تضيق بالنقد، ولكن الأمر فى هذا التخصص مبالغ فيه، لأن النقد يشير الغضب والحق والخصام الشخصى.. الريادة العلمية مستخلطة بالأبوة (البيروقراطية)، وغوغائية المبتدئين تلتبس بالهوية.. حركة الأجيال العلمية لا تستجيب بطبيعتها لأسلوب (فريق الكشف).. الخطأ فى العلم أمر وارد وطبيعى وشرعى، ولكن التشبث بالخطأ ضد العلم، والتمرد فى الإشارة إلى الخطأ ضد الرجولة، ولا حياة فى العلم، أى إن كل شئ قابل للمناقشة والمكاشفة، العلم كشف وحل المعضلات أو مشكلات فإذا غطينا أو غطشنا ظلت المعضلات كما هي.. إن حظر تشريح الجثث عطل الطب كثيراً، بصرف النظر عن مدى شرعية الخطر. للمجتهد أجر إن أخطأ، ولكن الصمت عن الخطأ ليس ضمن هذا الأجر، الفاية من هذه القاعسة التشجيع على الاجتهاد، وليس تكريس الخطأ وتحصينه تحصيناً مطلقاً. المشكلة فى هذا التخصص تكمن فى إحساس البعض بأن الأمر سهل، وأن أى شخص

يمكنه أن يكون باحثاً فى هذا المجال، ولم لا؟ اليس (فولكلور). من هنا تكثر الفتوى، لأن مادة البحث جذابة وتوهم بالبساطة، من هنا تجسد كل من هب ودب يكتب فى الفولكلور. لقد أصابت (أخبار الأدب) فى وقف هذه المهزلة بالنسبة لها بعد أن استنفذ (جديان المراكب) دورهم الذى حذرنا منه قبل صدور أول عدد، هناك مقالات قليلة لها قيمة.. والصحيفة معذورة نسبياً.. يبقى أن نحذو منابر أخرى حذو أخبار الأدب وتعيد صياغة فلسفتها وخطتها وربما تصورها عن طبيعة الخطاب العلمى فى دورية متخصصة.

إن الوضع الراهن الذى المحنا اليه لا يتيح فرصة مناسبة لوضوح المدارس والاتجاهات ولذلك فإننا فى الغالب (نسمع جمعة ولا نرى طعناً) هذا بالنسبة للخريطة العامة والتي تقفل ثوباً كبيراً مزمقاً تكثر فيه رفع متعددة الألوان، وهو أمر يؤم باتساع دائرة الباحثين، ورعاية الاهتمام بالثقافة الشعبية إعلاماً ونشراً، وقد تكرر تحذيرنا من هذا الوهم (كبير الكوم ولا شماته

**** تصور دور المثقف خصوصاً المبدع للأدب؟**

* دور المثقف يتمثل في جلاء موقفه من العالم، تحييزه الواضح والصارم لقضية الحرية، حرية الإنسان، والتي تتأسس على العدالة الاجتماعية والتي تقوم بدورها على مجموعة من الحقوق التي تنازعها فيها قوى الاستغلال.. المثقف هو طبيعة مقاومة هذه القوى، المثقف عندي لا يقف عند حد التنوير وإنما يتجاوزها إلى التشوير، والمشاركة لحد الاستشهاد النبيل في تغيير الواقع وصياغة غد أفضل عبر يوم يقظ ونشط في الفهم وانحرقة.

ومبدع الأدب - والفن عموماً - يتضاعف دوره كمثقف بحكم قدرته الخاصة على صياغة الحلم بشفافية المبدع وطاقته على الكشف والمكاشفة.

دور المثقف لا ينحصر في الشهادة على عصره، وإنما بأن تكون تجربته الإنسانية فاعلة في صياغة عصره، هو لا يتماس مع عصره بنعومة أو يعطيه ظهره مائلاً، وإنما يتقاطع معه في جدل رفيع.

ادعاء الهواية، وتوظيف ما تيسر من إمكانيات الآلة الإعلامية ربما لأنها تحتاج إلى تبسيط، والتبسيط لا يصلح بديلاً للمنهج العلمي، بل لابد أن يقوم عليه. إن عمق المعرفة ومنهجيتها يتيحان درجة عالية من بساطة العرض. أما ما أسميه (البساطة الابتدائية أو البساطة من المنبع) فهي بالغة الخطورة والضرر لأنها ابنه التساهل.

إذا اضفنا إلى هذا بعض من وجدوا أنفسهم فجأة - على غفلة ودون سابق انذار - في موقع الذي يعلم وينبئ الكوادر، وهي حالة تصيب صاحبها بالاضطراب الشديد، لأن التعليم منهج ومعرفة وذكاء وقدرات ومواهب. إذا اضفنا ذلك وجدنا الصورة شديدة التركيب. لكن هذا لا يدعو لليأس لأن أي غد لا يخلو من رياح تغيير، ولكن لا يجوز أن يتسرك الأمر للحركة الذاتية، نعم الأمر يحتاج إلى مراجعة بالغة الجدية والصرامة، ولا مجال في العلم للأمور التطوعية والتبسيط وسياسة حسن الجوار والتعايش (السلمي)، وإنما هي مسئولية شديدة الإحكام والصرامة.

(الأعداء). أما بالنسبة للدائرة الأضيق وهي دائرة المتخصصين فإن التصنيف يبدو صعباً للغاية، هناك مدرسة واحدة - لاغير - متماسكة وواضحة المعالم. وأياً كان رأي البعض في هذه المدرسة وهي مقولات متناثرة ومرسلة وشفافية (وهذه أفة أخرى) فحسب هذه المدرسة أنها مدرسة متناغمة الرؤية وموحدة الاتجاه والتوجه. وما عدا ذلك عبارة عن أرخبيل شديد التناثر تجمعهم مياه عامة (هي مجال الفولكلور) لكن يمكن أن نتبين فيه عدداً محدداً من القامات العلمية ذات الاجتهاد الواضح. المشكلة الأكبر أنه على هامش هذا الأرخبيل تلتصق كائنات يدفعها الموج وتكون أحزمة من الطحلب، من يراها من بعيد يظنها جزءاً من هذه الجزر. بعض هذه الكائنات يحمل الماجستير والدكتوراه، ويحمل مؤهلاً آخر هو قدرة الحركة الرشيقية (أحياناً) من جزيرة إلى جزيرة ربما في الجلسة الواحدة، فضلاً عن ملكة التسكع بين الجزر.

أما مشكلة المشاكل فتتمثل في ظاهرة الأساتذة أو الباحثين من منازلهم مع

هل نحتفى بالمغنى البطل؟

أشرف السركي

خاصة وقد كنت حبيس الجبس الطبي الذي يحيط بقدمي المكسورة، وتوقف الزمن بي للحظة عاجزة منكسرة، فإذا كان عربي قد مات اليوم وهو بطل، فأولاده وزوجته قد ماتوا وهم أحياء، ورأيت في تلك اللحظة الحزينة ما أصابنا ليس في السويس فقط ولكن في مصر بل في العالم. وعدت من قلب مدينة السويس إلى منزلي في ضاحية "الجنائين".

ملاحظات :

جاءت كتابة المقال التالي عبر لقطات الفلاش باك :
- الزمان: منذ أيام.
- المكان: سراقق العزراء
لوفاة الزميل عربي البوف
المغني والسياسي السويس
البارز وأحد جنود الجبل
التالي للشيخ إمام.
- الوقائع: أكتشف الآن
أن فكرتي التي طالما تمسكت

فعلى مدى عمر التجربة الغنائية تصدى بالكتابة عن الموسيقى والغناء أساتذة في الجامعات وصحافيون وسياسيون وأدباء، عبداً الموسيقيين أنفسهم مما ترك الساحة مفتوحة لمن ينشر انطباعاته في البداية ثم ينصب نفسه ناقداً في النهاية.

منذ أيام كنت أعزى وأتلقى العزاء في الأخ العزيز "عربي البوف" إحدى العلامات المضيئة في تاريخ السويس الوطني والشعبي وأحد أصدقاء وتلامذة الشيخ إمام عيسى. شاهدت في سراقق العزراء أجيالاً متعاقبة من الفنانين أولاد البلد وعلى رأسها الكابت "غزالي" الذي كان أكثرنا تألماً لمصاب السويس الجليل في إنها البار عربي بوف، لكن الكابت ظل أكثرنا صموداً وقاسماً بينما - وأعترف - كنت أنا أكثر الموجودين ضعفاً أمام مشاعري العميقة الحزن

من طبائع الأمور أن يكون من بين أهل كل صناعة أو فن من يؤرخون له، فهم أولى بهذا الواجب من غيرهم، وهم مناطا المسؤولية والقدرة، حيث تتوافر بنوع خاص مصداقية متينة وصلة رحم وأمانة لإرادة.. وأنا لست من محترفي الكتابة، وحتى تحرير الخطابات يمثل لي مشكلة، وإنما بإزاء ندرة الموسيقيين المحترفين في مجال الكتابة، أجد نفسي مدفوعاً إلى تسطير مثل هذا المقال بينما أحسد كل من يجيد صياغة أفكاره بطريقة منظمة.



بها حين كنت أفضل ما بين
الفن والسياسة عند الحكم
والتقييم هي مجرد ترف لم
تعد الظروف تحتمله، فهذا
النوع من الفنانين كعربي
البوف لن تعوضه مصر أبداً
ما ظلت أحوال التردى تترى
فى ساحة الفن والنضال
بالأغنية والموسيقا. كم كنت
أعرض عن وأعترض على
دأب المثقفين على تقييم
الغناء بأدوات سياسية ومن
منظورات أيديولوجية حيث
يشيد الواحد منهم بالغناء
إذا اتفق نصه مع الموقف
العقيدى للناقد، فكان
البارودى يهدم إمام مثلاً
حين يكتب عنه، بينما كان
غيره من النقاد اليساريين
يصعدون بإمام كل مصعد
ممكن فهم أفضل من عبد
الوهاب وأم كلثوم وفريد
الأطرش وأفضل من كل
شخص ومن كل شئ. وهكذا
كان حالى وكذلك صار
حالى، فأننى من الآن أعجز
عن تجريد الغناء من لحمه
ودمه، أقصد رسالته
الاجتماعية التى يتعمد
بانعدامها ويوجد لوجودها
ويدور فى فلكهما قوة
وضعفاً.

- الزمان: يناير ١٩٧٧

قضيت أقل من سنة فى لندن
(٧٦/٣/٥) -
٧٦/١٢/٣١ لتخطفتنى
أحداث يومى وليلتى
١٩ و ١٨ يناير لتصنع منى
الضيف والمضيف فى صالون
التجسرية الفريدة التى
صهرتني من جديد، وكنت
فى نهاية التجربة أجمع
حقيبتى مسافراً مرة أخرى
إلى لندن بعد أن ارتفع العلم
الصهيونى على ميناء هاوس.

عقب عودتى من لندن.
- المكان: مسكنى ٥
شارع درويش بك بالظاهر
بالقاهرة.
- الوقائع: يصبح المسكن
منتدى أو صالوناً يجتمع فيه
الكثيرون من الفنانين
والسياسيين المصريين حيث
بدأت تجسرية فريدة فى
الازدهار الذى كان اكتماله
بأوائل ١٩٧٨، كنت فى
بداية التجربة عائداً بعد أن

- الزمان: نهاية ١٩٧٥
ونهاية بعثتى إلى براغ.
- المكان: صالون الدكتور
عبد المنعم تليمة الأدبى
بالقاهرة.

- الوقائع: أقوم بتقديم
أغنيائى وتجاربى الموسيقية
الجديدة التى كان للشيخ إمام
الفضل الأكبر فى تعيين
توجهاتها ومراميها وفى
وضع بذرة راحت تنمو بعد
ذلك إلى جانب ما كنت فيه
من رؤية الفن للفن وهو الأمر
الذى تم جسمه بصفة نهائية
لصالح نبته الشيخ إمام وجاء
الحسم كما تقدم فى سرادق
الغناء.

- الزمان: أكتوبر ١٩٧٣
بعد حرب العيور مباشرة.
- المكان: براغ العاصمة -
مساكن الطلبة.

- الوقائع: أعطانى أحد
الأصدقاء شريط كاسيت
استمعت لأغنية الشيخ إمام:
الخط دا خطى، وكانت دعوة
الصديق لى بمثابة تقديمى
والشيخ إمام كل منا إلى
الأخر، قال صديقى: مغن من
مصر يدعى الشيخ إمام
عبسى،

- الزمان: يوليو ١٩٦٧.
- المكان: أتيليه القاهرة.
- الوقائع: الدكتور

عنايات وصفى تقدم لفرقة
معهد التربية الموسيقية
ولنشدنين يؤدون أغائى سيد
درويش، كمبادرة أولى بعد
الهزيمة التى لم يتم لنا
استيعاب أبعادها بعد
(ضحى يامه).

- الزمان: الاثنين ٥ يونيو
١٩٦٧.

- المكان: لجنة الامتحان
فى التحليل الغربى - المعهد
العالى للتربية الموسيقية
(سنة التخرج).

- الوقائع: القيام بتحليل
القطعة محل الامتحان وهى
مارش فينبر وهى الحركة
الثانية من سيمفونية البطولة
- بيتهوفن.. مارش جنائزى
صورفيه بيتهوفن موت
بطلة، وأثناء الجسو الملى
بالرهبة تدوى المدافع
والطائرات يتبعها صراخ
الزميلات من لهن إخوة فى
جبهة القتال، فى سيناء
وعلى القنال.

الغناء سلاح الشعب: إذا
كنا سوف نعتمد عربى البوف
كمدخل إلى الشيخ إمام
الذى سيكون المدخل إلى
سيد درويش، فان سييد
درويش سيكون المدخل إلى
الشعب المصرى الفنان الذى
يغنى آماله وآلامه منذ كان

التاريخ يحبو على ضفتى
النهر. كان عربى البوف من
فنانى السويس الوطنيين
على مزرع القرن الأخير،
وقد شارك حتى آخر يوم فى
حياته فى الحياة الثقافية
والسياسية من خنادق
البؤساء والفقراء بقدم عبر
حياته الفنية النضالية أقصى
ما يمكن انتظاره من فنان
فقير ومناضل ضرير يبذل كل
ما عنده من الكلام والغناء
والأحسان لى يعرف كل
الفقراء أعداءهم ولكى
يتضامن الشعب المطحون
ضد من يطحنونه أو
يستثمرون عرقه ودمه دون
رحمة لتضخيم ثرواتهم فى
داخل الوطن أو لتدعيم
الحائظ الطببقى الدولى
الفاصل بين عالم شمالى
وعالم جنوبى. نعم لقد كان
البوف واعياً بوجود صراع
طويل ومؤامرة طويلة الأجل
ضد من يحبهم "البوف"،
شعب مصر المكبل فى الفقر
وشعوب العالم الثالث المكبلة
فى العبودية. وكان البوف لا
يبخل قط بهجرات وعيه هذا
فى كل كلمة يغنيها أو لحن
يصوغه أو فريق مسرحى أو
غنائى يشارك فيه أو ندوة أو
محاضرة تنعقد فى موقع

جماهيرى أو نقابى أو انتاجى أو دفاعى أثناء الصومود فى حصار السويس بالقوات الصهيونية. وبعد نجاح هذا الصومود وكسر هذا الحصار، وقبل كل هذا ومنذ النكسة فقد كان أحد أولاد الأرض حقاً. ومثلما كان "بوف" فى السويس ومصر كان إمام فى مصر والعالم العربى، كلاهما بطل شعبى على شاكلة سيد درويش الذى جسّد طموحات الشعب المصرى فى الحياة الكريمة ووقف ضد الظلم المحلى والأجنبى يخدم القضية الاجتماعية.. وهذا المقال لن يحسم تقييم هؤلاء ومدارسهم باعتبارهم واعتبارها مشاعل تنوير حقيقية جاءت بالضبط فى موعدها مع التاريخ، ولن يقدم القول الفصل بقدر ما سرف يشير الأسئلة والإشكالات التى على روح ثقافتنا اليوم أن تعين لها الإجابات والحلول والعلاجات، ولا نؤكد فى هذا المقال إلا على أنه لكل شعب أداته فى التعبير عن أحلامه، وأن للشعب المصرى منذ القدم خصوصية عبقرية فى هذا الشأن فدانما كان

هناك من يغنى فى القرية وفى الصحراء حتى ظهرت المدن فوجدت من يغنى لها أيضاً، ولم يكن الغناء الشعبي على مر التاريخ إلا تجسيدا لهذا الحلم المشروع: الحياة الكريمة، وبقي "المغنى" سلاح الشعب أو جهازه الإعلامى الصادق، وبقي الشعب يغنى دفاعاً عن قيمه.

الشيخ إمام: المقدمات والخلفيات: اختفت المبادرة الوطنية فى الغناء بعد سيد درويش الذى تميز فنه بالتلقائية ودون وصاية رسمية ودون توجيه حكومى، وظلت هذه المبادرة فى اختفائها حتى إمام عيسى جاء فنه أيضاً تلقائياً ودون وصاية حكومية بل لقد تحرش بالحكومة وتحرشت به.

وقد سبقت إمام مباشرة ظاهرة تحتاج إلى الدراسة والتقييم، وقد دامت الظاهرة خمسة عشرة عاماً ثم لاقت حتفها وليس لى أن أقول مأسوفاً عليها أو غير مأسوف، وكانت هى ظاهرة التغنى بالمشروع الوطنى من وجهته نظر نظام الحكم الرسمية ما بين ٥٢ و١٩٦٧.

فبعد سيد درويش غابت القضية الاجتماعية والوطنية تماماً عن الغناء اللهم إلا فى حدود التغنى بالماضى أو الفخر بآثار هذا الماضى كما جاءت الكرنك والجندول وكليوباترا ومصر تتحدث عن نفسها فى السنوات القليلة التى سبقت الثورة، وكانت الفصحى أداتها، فلم يأت إلا ما سمحت به ظروف البلاد كنشيد الجهاد وفلسطين وذلك حتى أوائل الخمسينات قبيل الثورة.

ثم طرحت الثورة خطاباً شعرياً جديداً تماماً ومغايراً لكل منا استقرت عليه الكلمة الملمحة من قبل، وكانت أداة الخطاب الشعري الجديد هى العامية المصرية حيث استعادت فى البداية على يد بيرم وبديع خيرى وعياً شعبياً كان قد خبا بعد ثورة ١٩١٩ مما مهد لآخرين للدفاع بهذا المنهج كما فعل صلاح جاهين مع عبد الحليم مع الطويل كنموذج مثالى لخدمة وجهة النظر الرسمية بتبني توجهات النظام الحاكم، وقد نحا عبد الوهاب نفس المنحنى ولكن بطريقة تته فى الأغاني الجماعية للمناسبات الوطنية

واقترعت أم كلثوم والسيناطي من ذلك وجاء كله على حساب الأغنية العاطفية التقليدية، فانعكس الأمر في الوعي العام وارتفعت أدوات الفنان شاعراً وملحناً ومؤدياً أو مطرباً بما ساهم في تطور الإنتاج الفني الذي قتل في شكل الفرق الموسيقية، مثلاً (أحمد فؤاد حسن - علي اسماعيل - أندريه رايدر) واستحوذت الثورة على الوجدان الكلي للشعب بل ووظفته لأهدافها، فلم تظهر أية تجربة غنائية مستقلة عن وجهة النظر الرسمية حتى ١٩٦٧، وقصد واكب ذلك اندفاع محمود لإرساء منهج كلاسسيكي غربي (الكونسرفتوار - أوركسترا القاهرة السيمفوني)، مع بعثات دراسية للتأليف والغناء والعزف.

ثم أنهت هزيمة يونيو حالة الإجماع المطلق على كل ما يكتب ويغنى، بل وخلقت مداً عاماً ضد كل هذا، فلم يصمد إنتاج الخمسة عشر عاماً أمام هذه الحالة المروعة التي أصبحت عليها البلاد، وتوارى كله. وجاء مخاض جديد فقد انتفض الضمير

مقام التخصص لن يعنى بالدرجة الأولى الدور الوطني أو الاجتماعي للملحن الفني الشيخ إمام فهو دور يمكن لباحث اجتماعي أو مؤرخ سياسي أن يتبعه ويصوغه باقتدار أكثر، أما التجربة الفنية من حيث أبعادها فهي التي سوف تعنينا في هذا المقام فإمام لم يكن قبل نجم ملحناً ذا تجربة أو رسالة فنية متميزة، وهو لم يتعلم الكثير في أصول الموسيقى العربية ولم يلحن إلا نادراً لغير نجم ولم تأت الألحان اللاحقة على الانفصال عن نجم بمستوى الألحان الأولى، ولم يتطرق إمام إلى أشكال أخرى كالقصيدة والدراما المسرحية.. الخ غير التي فرضها عليه نجم، وظلت كل ألحان إمام مطبوعة بالروح الساخرة والكاركاتورية التي جسدها نجم في الكثير من كتاباته والتي تلبست بطريقة إمام في التلحين، وأخيراً فإن إمام أحجم عن الاستعانة بمن يقوم بتنفيذ أعماله بشكل أكثر احترافاً (فإنني لم أسمع بعد لحناً له تؤديه فرقة أو مسجلاً بشكل جيد)، ونخلص من ذلك إلى أن إمام (وكان مقرناً للقران)

قد تعامل مع شعر نجم كما كان يتعامل مع القرآن الذي كان له شخصية واحدة وطابعاً سائداً واحداً منفرداً، كذلك كان ارتباط إمام بنجم قد وضعه في جو واحد متفرد لا يتغير. وعليه فحديثنا عن الشيخ إمام لابد أن يعنى تجربة نجم - إمام التي تعد ظاهرة في غاية الخصوصية والتعقيد وقد زاد من تعقيدها علامتان: الأولى أن التجربة أو الظاهرة قد نشأت واستمرت بمعزل عن نظام الحكم أي خارج الحالة الرسمية التي كان عليها الغناء قبيل ذلك، والثانية أن كل من تصدى لها بالنقد والتقييم كان من خارج العائلة الموسيقية والغنائية أي من خارج مجال الاحتراف الفني (أدباء وسياسيون وأطباء غير متخصصين في الموسيقى) والشابت أن هذه التجربة كانت خلقاً لنوع جديد من الغناء المصري أساسه ذلك الخطاب الشعري الجديد، بحيث يمكن القول أنه بينما كان الشعر الرسمي متقدماً فنياً (موسيقياً) فإن إمام كان متخلفاً في ذلك وبالعكس فبينما كان الشعر

الرسمي متخلفاً فكرياً جاء إمام متقدماً فكرياً (شعرياً). وتتفاخر الأسئلة الآن، تلك المطلوب لها تكريس البحوث والدراسات: هل طرح إمام تجربة مماثلة لتجربة أو لنموذج سيد درويش؟ والثابت أن سيد درويش قد حقق على مستوى الخطاب الشعري والأدوات الفنية نقله كيفية (نوعية) في وقته حيث دفعت الظروف التي كانت تعيشها مصر بشعراء مختلفين كبيرم ويديع خيرى، واستند سيد درويش على الموروث الشعبى وأسرتة الخبرة الغربية فى أعمال الأوبرا والغناء الكئسى، هذا إلى جانب موهبته الفذة أساساً، ومن هنا فقد حقق تجربة استمرت طويلاً بعده، حتى أصبحت نموذجاً يحتذى به إذا ما دعا الداعى إلى النهوض الوطنى.

وتتوالى الأسئلة: من هو إمام وماذا قدم؟ وأين هو من الحركة الغنائية المصرية عموماً؟ إن تجربة إمام قد استعصمت بعنصرين هما رؤية اجتماعية مناهضة وخطاب شعري جديد،

والثابت أيضاً أن طريقتين قد استقرتا لفترة طويلة فى تفسير الظواهر الثقافية أولهما تستند إلى مفهوم مؤداه أن الشعب المصرى له ثقافة واحدة تصنعها كل القوى الاجتماعية معاً فتكون ثقافة وطنية وثانيتهما ترى أن للشعب أكثر من ثقافة كشقاقات طبقية (ثقافة العثة وثقافة القصر).

ثم هل كان لابد من ظهور إمام، فإن لم يظهر إمام هذا لظهر إمام ثان؟ وهل يجسد إمام أو سيد درويش صورة البطل الشعبى بحق؟ وهل على المؤرخين بالتالى أن يتناولوهما كبطلين؟ إن تجربة إمام قد تم إخضاعها لأهداف سياسية محددة وجبست داخل حركة اليسار مما عزلها عن بقية الحركات العامة الأخرى، حيث ارتضى اليسار المصرى وفريق كبير من المثقفين بعد الهزيمة المناخ الجديد الواعد الذى وفره لهم غناء إمام، وربما حقق لهم هذا الغناء نوعاً من الفردوس المفقود أو البطولة (الزائفة)، كتعويض عن دور إيجابى كان مطلوباً منهم، وفقدوا السبل إليه فاكتفوا باحتواء

إمام وإعلان وصايتهم على التجربة ونسبها إليهم أو انتسابهم إليها، بينما كان المنتظر منهم العمل على دفعنها إلى آفاق أرحب وأرقى على مدارج الإبداع مثلما تحققت فى الشعر والأدب والمسرح والسينما، والثابت أيضاً أن اليسار المصرى قد بنى رأيه فى إمام على أساس ما يقوله نجم وليس ما يلحظه إمام أو يؤديه، ومن هنا فقط يكون إمام أعظم من عبد الوهاب وأم كلثوم والسيناطى ما دام يجسد ما قال نجم وهو أرقى مما قال عبد الوهاب وأم كلثوم، أى أن إمام المدع فى التلحين لم يكن وارداً طالما أن التعويل كان فقط على معاني وصياغات نجم وليس أيضاً على نغمات إمام وجمله الموسيقية.

وأرى أخطر الأسئلة هو: ما وضع هذه التجربة الآن؟ وماذا تبقى منها؟ وهل جاءت ظاهرة عابرة ومؤقتة ارتبطت بالظروف التى نشأت فيها؟ خاصة أن كل من أخفق مع الأجهزة الرسمية كان قد اتجه إلى "الأغنية السياسية" (كما

يسمونها) حتى تغيرت الظروف فتغيروا معها وأصبحوا نجوم كل عصر لا سيما أن تجربة إمام قد طرحت نموذجاً سهلاً سار عليه فيما بعد البعض من أصحاب أنصاف وعديمي الدراسة، وخاصة أيضاً أن السياسة الإعلامية للدولة بعد الهزيمة كانت قد سيطرت عليها اتجاهات تغييب وعى الجماهير وإفقاد الفن الرسمي السابق دوره باستبدال خطابه الرسمي الذي كان قد ساد قبل الهزيمة بخطاب آخر يعتمد التفاهة ويستند إلى التسلية المبرجة (أبى فوق الشجرة - العتية جزاز - شنيو فى المصيدة - الطشت قال لى - الخ) أو الشعبيات ذات الرؤى الساذجة التى صدمت الشعور إضافة إلى ما صدمته به الهزيمة العسكرية أصلاً. ولا نحسب أبداً أن تجربة إمام بريئة مما طرحته من انطباع خاطئ عند شباب الملحنين الذين كان معظمهم بعد أول فشل مع الأجهزة الرسمية يتوجه يساراً فيجد الترحيب، فى الوقت نفسه لا نحسب المثقفين (والطلبة بالذات) أبرياء لو كان الحكم

النهائى هو أن التجربة الإسامية قد تم بالفعل إجهاضها.

وأخيراً فإن إشكالية الغيرة الفنية والغيرة الوطنية، تطرح نفسها وهل يمكن لأى منهما أن تجب الأخرى أو تجمدها ولو بصفة مؤقتة؟ أى هل يمكن للفن أن يضحي بقيمه وأصوله الراسخة بزعم خدمته القضايا الاجتماعية والوطنية، وهل يمكن للضمير الشفافى والحضارى أن يضحي بهذه القضايا من أجل تقديم فن مخدوم وجيد كالفن الرسمى؟ تلك هى الإشكالية أو التحدى الذى قدم سيد درويش إزاءه علاجه الحاسم عن طريق الدراما الموسيقية أثناء الثورة.. وهو اجتهد بحسب له ولم يتكرر فى مجال حل هذه المعادلة الصعبة.

التناقضات الداخلية فى التجربة: كان نجم محور هذه التجربة باعتباره" الملابط الأكبر للنظام" وصاحب التاريخ الطويل والهم الكبير فى ألا يجعل النظام "بايت مرتاح"، وهذا وحده سر عبقرية نجم حتى الآن، وسر نجاح تجربة إمام التى

اعتمدت على توجيه الشتائم والسخرية وإعلان فضائح هذا النظام. كانت الحالة التى خلقها نجم والتى يغلب عليها "الزعيق والشخط" فى أكثر الأحيان وراء النجاح السريع لكن القصير للتجربة التى عاشت على الحناقطة المستمرة المشتعلة بين نجم والنظام. وكانت أيضاً كوقود النجم حين ينفذ فيأذا بالنجم ينكمش فى المساء حتى يصير ثقباً أسود، فكل ما عدا السخرية والشتائم فى التجربة كان متواضع الحظ من النجاح، وكان على إمام بدون نجم أن يفقد الكثير جداً، وكان على التجربة أن تتحول إلى ثقب أسود مدامت كل المحاولات الأخرى التى أعقبت إمام لم تكرر خطابه الشعري أو تقوم بصيانتة، فيأذا كانت التجربة قد أفلت فلائها اعتمدت فقط على الصراخ والعويل والهجا والبولولة والتهكم والشكاية فقطوهو من شأنه أن يقضى عليها إن أجلا أو عاجلاً.

كما أن التجربة لم تتمتع بالمناعة الذاتية وليدة التوازن بين الإخلاص للقضية الاجتماعية والأصول الفنية

كما شئت التجربة وقصف عمرها، ولا شك أن "إمام" لو كان قد تحرك من نفس الأرضية التي تحرك منها سيد درويش وهي اعتبار القضية الوطنية هي القضية الأولى لا القضية الاجتماعية لكان له شأن آخر، فإتني مثلاً لا أزال أقدم غناء سيد درويش في مطلع القرن الواحد والعشرين.

كما أن الزاد الذي تتغذى عليه أية تجربة يفترض فيه دائماً أن يكون من داخلها وأيضاً من خارجها، وقد عاشت تجربة إمام معزلة عن الحركة الغنائية المصرية بينما توهمت أنها هي وتلك الحركة في هوية معاً، فلم تؤثر فيها ولم تتأثر بها في الحقيقة، مما أضاف المزيد من العيب على كاهل من بقي مخلصاً للتجربة بعد انتهاء التجربة نفسها مثل جمال عطية وأحمد اسماعيل ومحمد عزت وغيرهم.

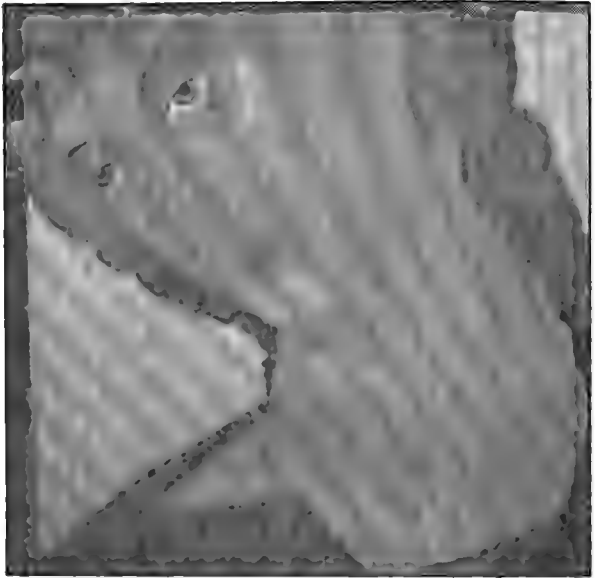
وسواء كانت التجربة نشاطاً يساريّاً أو رأها اليسار كذلك فإن اليسار لم ينتبه إلى ضرورة التسجيل الجيد لأعمال إمام وضرورة نشرها في كاسيت بين

الناس. في الوقت الذي اندفعت فيه فصائل يسارية لتكريس نموذج متخلف يصبح فيه المغنى بالعود هو البطولة ويصبح فيه النشاط ميزة، فتم اغتفار ما لا يغتفر وأبيح ما لا يباح تحت ضغط مفاهيم سياسية وأيديولوجية، وانسحبت آثار كل هذا على التجربة وعلى الفن لتنسئ أيضاً في النهاية إلى تجربة اليسار في الغناء وفي السياسة.

وقد حاولت من جانبي التنبيه في حينه إلى خطورة التناقضات الداخلية في التجربة والتحذير من كل ما ينتظر هذه التجربة التي بدأت عظيمة وما ينتظر كل الأجيال الفنية التي تأتي بعد الشيخ إمام، وقد صرحت من جانبي بكل ذلك لأصدقاء كثيرين عاصروا التجربة وعاصروا أيضاً تجريتي، ولكن من أسف فقد كانوا دائماً يتحفظون إزاء آرائي. ولنا عودة لمزيد من التحليل ولا نزال نغنى ولن ننسى:

الخط ده خطي والكلمة دي لي
عطى الورق غطى بالدمع
عيني
الشط دا شطى غطى

المصري وطميعته القوى الوطنية والمثقفون والعمال والطلبة، يحاول أن يحمل المسؤولية بعد أن ضاعت ثقته في نظام أتى له في عقر داره بالصهاينة على القنال، فلم يعبد المنهج السائد قبل الهزيمة يصلح لإدارة الحياة المصرية. فاصطدم هذا الضمير بذلك النظام بعنف وبدأت لأول مرة ومنذ سيد درويش ولادة تجربة غنائية مستقلة لصياغة هذه الحالة المزلة. فمن ناحية هناك وطن مهزوم ومحتل ومن ناحية أخرى هناك نظام يفتح أبواب السجون لمن يحاول حتى فهم أسباب الهزيمة، وكانت ولادة تجربة نجم - إمام النضالية والتي تلقفتها في أحضانها الطليعة الوطنية في هذه الظروف العصيبة بحثاً عن التماسك والتوازن استعداداً للاتقضا على الجيش الصهيوني. وكان في طليعة الطليعة حركة الطلبة التي تأثرت بتجربة نجم إمام وأثرت فيها، وبقى شعر نجم هو المحور الأساسى الذي وجه وقاد التجربة حتى آخر مداها حينما انفصلا. المنظور الفنى البحث: فى



تفصيله من وحى « ثالث » روبلوف

متقدمة. بخطى قوية وثابتة تقول "لا" لمن يحاول التصح من وقت لآخر في تجربة إمام من الفنانين الرسميين ممن يسرقون أعمالها، علاوة على ارتداء أثوابها ورموزها (ابراهيم رجب في "المال والبنون")، وإلى عودة.

والمصرعية في لقين التجربة. وهل لا يزال هناك أمل في تحويل تجربة إمام إلى سرته حقيقته في الغناء المصري لها معالمها التي تحتذى، بحيث تدخل القرن الواحد والعشرين كروية موسيقية وطنية

والأرض عربية نسايها أنفاسي وترايبها من ناسي وإن كنت أنا ناسي صاح تنشيش هي ولا نزال نؤكد أننا شعب عاطفي تتغلب عواطفه على عقوله، مهما ندعى العلية

الشيخ إمام في ذاكرة الجيل الجديد

عزمي عبد الوهاب

الوهاب . رياض السنباطي والتقنية أيضاً لدى الشيخ إمام والذي علمها بدوره إلى تلميذه سيد مكاي وتناولها فنانون آخرون أيضاً.

وعن "سيد حجاب" فقد غنى له الشيخ أغنية وحيدة ولم تتكرر، كما أن الأيام أجابت على سؤالنا الأول: ففي أمسية من أمسيات معرض القاهرة الدولي للكتاب (في العام الفائت) بينما في مخيم صندوق التسمية الثقافية والمقهى الثقافي كان هناك أطفال دون العاشرة يرددون مع الشيخ، مستزيدين إياه، طالبين أغاني بعينها كان الشاعر نجم يلبس الجلباب البلدي والعباءة واقفاً في إحدى حدائق المعرض أمام كاميرات التصوير التلفزيوني.

بقيت مسألة أظن أنها على قدر كبير من الأهمية كبداية للحفاظ على تراث الشيخ إمام، فقد استعان بعض المخرجين بأغنيات الشيخ إمام لإضافة خلفية سياسية للأحداث (فيلم الهجامة - العصفور والفيلم الأجنبي - حنا - ك) ولم تثر إثارة أي من مثقفي مصر المحبين للشيخ عندما تجاهلت (تترات) فيليب (الفرسب - الطريق إلى إيلات) الشيخ كصاحب اللحنين المميزين.

محتضناً عوده ومنشداً أحلام الفقراء (أحلامنا). وإشفاقاً منا على سنوات عمره طلبنا منه أكثر من مرة أن ينم ولكن كان مصرّاً على السهر لأنه - كما ذكر - لا يعرف النوم خارج بيته.

وقد أدركنا معه حواراً حول أمور كثيرة كانت تهجس بها دواخلنا حول المتحن الذي وصلت إليه علاقته بنجم... وطبيعة علاقته بالشيخ سيد مكاي... وعدم غنائه للشاعر سيد حجاب.

ورفض الشيخ بشكل حاسم - رغم إلحاحنا عليه - أن يتناول أسباب القطيعة بينه وبين نجم (وقد قام نجم في مذكراته بروزاليوسف بالتعرض للشيخ بشكل غير لائق).

وحكى لنا عن مسخريه سيد مكاي عند سماع أغنية "جيفارا مات" (الشيخ إمام يغنى لجيفارا هو جيفارا دا يبقى جزو خالته).

وفي جريدة اليوم "السعودية" بتاريخ ٢٩ مايو ١٩٩٥ يكتب "على العلى" حركات في الأغنية العربية: "إن مجهودات الفنان الكبير الراحل / سيد درويش واضحة في تأسيس القصيدة أو صورها على المقامات العربية وكانت بداية مهمة لإدراك العلاقة بين اللحن والمقطع الشعري موسيقياً ونجد هذا التأثير واضحاً في الجيل الذي تلا سيد درويش أمثال: محمد عبد

قنا كمجموعة تنتمي لليسار) مع تباين المواقف داخل اليسار) بدعوى الشيخ إمام عيسى لقرية الدراكسة".

وفي تلبية الشيخ للدعوة ما يكشف عن جوهر خلقه الكريم فقد كان مقرباً أن يحى الشاعر أحمد فؤاد نجم أمسية شعرية بالقرية ولكن حال القبض على الفنان سعيد صالح (في قضية تعاطي مخدرات) دون مجيئه.

فلم يكن هناك بد من التوجه للشيخ وكان ضحيراً أن يكون الشيخ ملجأ لنا للخروج من هذه الإشكالية كبديل عن نجم في ظل القطيعة التي كانت بين الشيخ والشاعر.

وعن طيب خاطر لبي الشيخ الدعوة متحملاً مشقة السفر لقرية يجهلها وهو الذي يحمل على كتفيه عبء ثلاثة وسبعين عاماً.

وعندما أنشد الشيخ أغانيه الشورية خيم صمت الإنصات الجليل على وجوه الحاضرين بمختلف مستوياتهم التعليمية وشرائحهم الاجتماعية وبذا يكون قد زال عنا خوف استقبال الحضور لأغنيات لم بالقصوى واندھشنا نحن الذين سافروا مع الشيخ عبر أغانيه إلى تفجرات الثورة العالمية دون أن نراه فقد كان صوت الشيخ يتمتع بالشباب الجلي دون أن يابه بسنوات العمر وتغيراته.

وبعد أن انتهت الاحتفالية سهرنا مع الشيخ حتى الصباح

المفنى

(إلى الشيخ إمام عيسى .. رهين المحبين،
كف البصر وحجب الغناء)

شعر عبد الفتاح الصبحي

كأنك أخفيتني بين نهديك عبر العصور
وعطرتني بعطور الزمان الذي لن أراه -
وإن ظل في الصدر شمساً تدور كأنك نازلت كل حواة الأزقة ،
خادعت كل فراعين "منف" وأقلت من هجمات النسر
وأخفيتني بين نهديك دهرًا فدهرًا
وقلت: "احتمل صهد قلبي واخفض من الصوت .. مازال في الأرض سجن وسور!"

وكحلتنى من غبار العبور كأنك مزقتني ألف شلو
وألقيتني للجسور وأطلقت قلبي غماما يحلق فوق القرى والكفور
وأرسلت عيني سربي طيور وقلت: "سألقاك في كل زهورا
وقمحا وألقاك في كل حقل كروما وطميا
سألقاك بين أكف الجياع رغيفا وملحا
سألقاك فوق رؤوس الصبايا جرارا
تمايلن في نسيمات البكور
سألقاك فجرا، وألقاك صباحا،
وألقاك في وقدة الشمس ظلا ودور

* * *

تظلين حناء عرسى، ومعراج
قدسى،

وآى الكتاب المسطر

تظلين مصر التى يتيمنى

تظلين مصر التى تيتمنى

تظلين مصر التى حيرتنى

تظلين مصر التى علقتنى على

مشجب

الانتظار المستمر!!

رياح الخماسين فى أيكة الشرق

تنهى وتأمّر

رويدك يا هجمة الشر.. إنى

أرى الغصن يثمر

أرى الفجر يسفر

وأسمع من خلف جدران قبوى

موجا من الخلق يهدر

وأصغى لأغنية تتعالى....

وتصدح فى كل فجع وبندر

وأبصر شمس الزمان الذى

خلتنى لن أراه

وأرفع أعلامه فى نهار مظفر!

وألقاك فى الليل قنديل نور."

كأنك أعطيتنى الفقر سيفاً

وأورثتنى الحزن كنزاً وزاداً

وجملتنى آهة الشعب عوداً

وأودعتنى لغة الطير ضاداً

فأترعت بالشجن الحلو صوتى

وأشعلت بالنار منى الفؤاد

وأسرجت أيام عمرى جياداً

تجوب الذرى وتجوس الوهادا

وفى شمس عينيك عمدت

روحي

فما خفت - مهما احتجبت -

السوادا

وما راعنى القيد يأتى عجولاً

وما هزنى العسف يمشى اتقاداً!

تظلين غيمة فل وعنبر

تظلين وعد الوصال المعطر

وردة على قبر الشيخ امام

خالد حريب

المحجوب أكد فيها علي ضرورة الفكر والفن في تنمية الشعوب .. كما أشار إلي معنى الوفاء في تكريم الراحلين الذين أعطوا للوطن ولم يحصلوا إلا حب الناس .. كما وعد بمواصلة استمرار هذا اللقاء تحت مسمى "الصالون الفكري والسياسي" علي أن ينعقد في الخميس الأول من كل شهر وذلك لمناقشة القضايا المثارة علي الساحة .. ويشارك في الصالون مختلف الاتجاهات السياسية. وفي كلمته أكد محمد صبري مهدي عضو مجلس الشورى عن دائرة الإسماعيلية أن الشيخ امام كان ضيفاً دائماً علي الحكومة في السبعينيات وأن الشيخ امام والشاعر أحمد

نجاحه في "لم الشمل" حول محور واحد هو "الوطن والمستقبل".

ولم يكن طلاب التسعينيات الذين شاركوا بالحضور غرباء عن الشيخ الذي لم يستمعوا إليه إلا في "مصر يامه يا بهية". وكانت كلمة "مصر" تخرج من أفواههم جميلة وعذبة ولها وحشة وكأننا لم نستمع إليها منذ سنوات طويلة.

كما ساعد موقع الاحتفال الذي تم في حديقة مكشوفة علي إضفاء جو أسطوري ترتفع فيه "القبعة" وكأن التكريم يخص كل مشارك بعينه فلم يترك أحد موقعه إلا بعد انتهاء الاحتفال الذي امتد لأكثر من ثلاث ساعات وشارك فيه بالحضور أكثر من ٢٥٠ مستمع.

وكان الاحتفال قد بدأ بكلمة محمد عهد السلام

نجمت محافظة الإسماعيلية في الخروج بالاحتفال بالشيخ امام من أسر حلقات المثقفين الضيقة إلى براح الشارع والناس فعقد نادي الشجرة التابع لديوان عام محافظة الإسماعيلية احتفالاً موسعاً في ١٣ يوليو الماضي لتكريم ذكرى الشيخ امام عيسى وعطائه لمصر الذي التهم عمره بأكمله.

وكان الجديد في الاحتفال هو مشاركة القيادات التنفيذية والشعبية بالمحافظة علي مختلف مستوياتها فجاء الحفل حميماً وصادقاً .. كما التفت حول مشروع الاحتفال بالشيخ امام الأحزاب السياسية ومثقفو وفنانو الإسماعيلية.

الأمر الذي أعطي إحياء جديداً لدور جديد يقوم به الشيخ امام بعد رحيله وهو

فؤاد نجم قد شكلا ثنائياً مختلفاً مع النظام وسياساته ولكنهما لم يختلفا لحظة واحدة في عشق مصر الوطن.

كما قدم الشعاعرو الصحفي أحمد إسماعيل - ضيف اللقاء - قراءة حول "الأغنية المختلفة" التي قادها وأسس لها الشيخ إمام عيسى ليخرج من بعده أجيال موسيقية أخرى سارت في نفس الاتجاه مع اختلاف الداء وذكر منهم عدلي فخري وأحمد إسماعيل وخالد الهبر ومارسيل خليفة .. وكان تشبيهه أحمد إسماعيل للشيخ إمام .. "بالمحراث" بالغ الدلالة حيث أكد أن تجربة الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم جاءت لتتصادم مع واقع رومانتكي الوجدان وكانت هناك صدمة هزيمة ١٩٦٧ فجاءت الكلمات واضحة والأداء خشناً.

"الحمد لله خبطنا

تحت بطاقتنا
يا محلي رجعه طباقتنا
من خط النار"

وواصل أحمد إسماعيل عرضه فقال "إن أجمل أغاني الشيخ إمام ليست أشهرها .. وأشهر أغاني الشيخ إمام ليست أجملها" .. وربط ذلك بأغنيات الشيخ إمام التي لحنها في السجن وارتداد الشيخ إلى منطقته الروح والوجدان فغنى.

"عدي الهوى عدي
ميل هنا وهدي
شاور يرمش العين
ردوا عليه قلبين
قلبين وأنا منهم
آه .. م الهوى ومنهم".

ولم تخلو كلمة أحمد إسماعيل من لمحاته الساخرة فقال "لقد عاش الشيخ إمام طوال حياته ولم يكرمه محافظاً أو حزباً وطنياً" وتسائل .. "لو علم الشيخ إمام الآن بهذا التكريم فكيف يكون رد فعله .. لا نعم".

وواصل الاحتفال برنامجه فاستمع إلى تجربة متميزة في الغناء للمطرب أحمد الطويلة والملمح أكرم مراد اللذان استطاعا انتزاع إعجاب الحاضرين .

كما قدم شعراء الإسماعيلية نماذج من إبداعاتهم مهداة إلي الشيخ إمام فاستمع الحاضرون إلي الشعراء عبده المصري ومدحت منير ومحمد يوسف وفي تجربة موسيقية من الإسماعيلية قدم الموسيقيان ماهر كمال وحسن كامل عدداً من أعمال الشيخ إمام كما قدم نماذج من تجاربهم الخاصة.

وبقي من القول أن ماجدة النويشي مدير عام نادي الشجرة التي نسقت للحفل وقدمته قد بذلت مجهوداً كبيراً للخروج به في أفضل صورة ولم تستطع خيس خوفها وتوترها طوال أيام الإعداد .. الأمر الذي عوضه النجاح الساحق لهذه التجربة الوطنية المخلصة.

نظـر

عشرون خرافة صينية

ترجمة: طلعت الشايب

عندما تنطق الطيور والحيوانات بالحكمة!

الخرافة حكاية قصيرة ذات مغزى أخلاقي، تروى عادة على ألسنة الطيور والحيوانات شعرا ونثرا، وقد عرفت الثقافات القديمة كلها تقريبا ذلك النوع من الحكى الباقي إلى اليوم كجزء مهم من الموروث الشعبي. وربما تكون اليونان - كما تقول معظم المصادر - هي مهد ذلك القالب الأدبي، حيث تنسب أول مجموعة من الخرافات إلى «أيسوب»، القرن السادس قبل الميلاد. ذلك العبد اليوناني الحكيم الذي اعتقه سيده بعد أن اكتشف علمه وذكائه، وبعد أيسوب جاء «فيدروس»، و«بابريوس»، في القرن الأول الميلادي، وقد حافظا ولهما على خرافات أيسوب إلى أن ظهرت تمديدات وتنويعات عليها بعنوان «درومولوس»، وقد تواصلت شهرة ذلك العمل حتى القرن السابع عشر.

كما توجد مجموعة أخرى شهيرة من الخرافات الهندية هي «البيداي»، من المحتمل أن تكون قد كتبت أو لا بالسنسكريتية سنة ٣٠٠ ق.م، وقد ترجمت نصوص كثيرة منها - شعرا ونثرا - إلى لغات عدة بين القرنين الثالث والسادس عشر، وهي التي ترجم منها ابن المقفع نصوصه المعروفة بكليته ودمته. ومن أشهر كتاب الخرافات في العصور الوسطى «ماري دي فرانس»، التي كتبت ١٢ خرافة شعرية سنة ١٢٠٠م، وبعدها جاء «لافونتين»، الذي يعتبر أفضل كتابها المحدثين، وقد أخذ معظم حكاياته من خرافات أيسوب، ونشر كتابه الشهير *Fable Choiesies* في ١٢ جزءا (١٦٦٨-١٦٧٨ ١٦٧٩-١٦٩٤) ولقده كثيرون فيما بعد من بينهم «أبوساشي دي نوبل» و«بيجنوتي» و«جون جاي»، أما في روسيا فيعتبر «إيمان كريولوف» أشهر كتاب الخرافة وقد ترجم عددا كبيرا من خرافات أيسوب ونشر ٩ كتب في الفترة ما بين ١٨١٠ و ١٨٢٠، كما ترجم عبد الفتاح الجمل خرافات أيسوب كاملة وصدرت عن دار الفتى العربي بالقاهرة في جزءين سنة ١٩٨٧.

وللخرافة في الصين تاريخ ضارب في القدم، حيث عرفت، شعرا ونثرا، منذ القرن الثالث والرابع قبل الميلاد واستخدمت كوعاء أدبي لنقل حكمة السنين عبر مختلف الأجيال والعصور، أما الخرافات المنشورة هنا فهي خرافات حديثة تتبع نفس الأسلوب حيث الحكمة والموعظة الحسنة والدروس الأخلاقية على ألسنة الطير والحيوان والجمل... بقرة وكلب يتفان على الهرب وفي نهاية الخرافة تكشف لنا أن الملكية والتعلق بها هما سبب كل بلاء، أشجار تتكلم عن دور الفرد في الجماعة، ضفدع ردى الصوت كأنه شاعر يزين للطاغية أعماله بقصائد أكثر رداء، قمر يتكلم وصر يتشدد بالحديث عن الكرامة وحمار يستمر من القاضي، وهي مختارة من كتاب «خرافات» للكاتب الصيني «فنج زوفنج» (١٩٠٢-١٩٧٦) والذي كتب معظمها في الثلاثينيات والأربعينيات مجبرا على استخدام لغة مفتقة ورموز يفضح بها مساوئ وشرور تلك الفترة، كما كانت الخرافة أيضا شكلا فنيا مناسباً في فترة «العرب الأبيض» في الصين عندما اضطرت رقابة «كومتانج» الكتاب الصينيين إلى اللجوء إلى هذا الأسلوب، كما يجد القارئ أيضا خرافات أخرى لكتّاب مختلفين نشرت متفرقة في مجلة «الأدب الصيني».

النسخة الانجليزية - (أعداد: صيف ٨٦، شتاء ٩٢، صيف ٩٤، شتاء ٩٤)



العين اليمنى للملاذ ميشاتيل - عمر البووي

البقرة والحبل

اتفقت البقرة والكلب ذات مساء على الهرب من الحقل والانطلاق في فضاء الحرية، وفي الموعد المحدد جاء الكلب حسب الاتفاق، وراح يعالج بأسنانه الحبل الذي يربط البقرة بالوتد، ولكن البقرة أثنته عن ذلك قائلة: يكفي أن تفك العقدة، إنه حبل متين، وأنا أريد أن

احتفظ به، كما أنه كل ما أملك في هذه الدنيا. فعل الكلب ما طلبته البقرة، وترك الحبل معلقاً في رقبته... وانطلقا معاً. في الوقت الذي كان الكلب قد قطع فيه مسافة طويلة، كانت البقرة قد توقفت في منتصف الطريق بعد أن اشتبك الحبل بصخرة كبيرة وهكذا كان من السهل على صاحبها الذي كان

يتبعها، أن يمسك بها ويعود بها إلى الحقل مرة أخرى... وفي طريق العودة، كانت البقرة تقول لنفسها وهي حزينة: لقد أخطأت خطأ جسيماً، عندما حاولت أن احتفظ بالحبل، إن تعلقي بالملكية هو سبب محنتي!!

النجار والغابة

خرج النجار إلى الغابة

بحشا عن شجرة قوية
ليستخدمها فى البناء،
تفحص الغابة كلها ولكنه لم
يجد بغيته، حيث كانت
الأشجار جميعا فى نفس
الحجم تقريبا. وبينما كان
يفكر فى العودة، لمح فى
طرف الغابة شجرة ظن أنها
تفى بمطلبه فقال لنفسه: هذه
هى الشجرة التى أريد،
حقا... ليس لها مثيل فى
هذه الغابة، نظرت الشجرة
إليه قائلة: أنت مخطئ
باسيدى، ربما تكون قد قرأت
ما كتبه عنا بعض الأغبياء
الذين يعتقدون أن
لا خصوصية لأحد منا، رغم
أننى أقف فى مسؤخرة
الجماعة، إلا أننى واحدة من
كل، أنا وغيرى فى هذه
المجموعة من الشجر، نكون
هذه الغابة، وفى ذات الوقت
يمكننى أن أرفع بناء
بفردى، فلأن كنت لا ترى
ذلك خصوصية فلن تجد بيتنا
شجرة واحدة تنفك، أما إذا
كنت تعتبر ذلك تميزا.. فكل

شجرة منا متميزة!

بائع البرتقال

اقتربت السيدة العجوز
من بائع البرتقال وسألته:
بلدى؟!

قال البائع: بل سكرى، كم
واحدة تريدین؟! قالت
العجوز أنا أبحث عن برتقال
بلدى، إن زوجة ابنى حامل
وتطلبه!

هكذا فقد البائع زبونا.
بعد وقت قصير ظهرت
امراة حامل واقتربت وسألته:
بلدى؟!

قال البائع من فوره: نعم
نعم! بلدى لذيذ الطعم، كم
واحدة تريدین؟ قالت
السيدة: أنا أبحث عن
برتقال سكرى، حساتى لا
تأكل البرتقال البلدى.. ومرة
أخرى فقد البائع زبونا آخر

..
إن من يحاول غش الناس
، لا يغش الا نفسه!!

الضفدع الطبال

قرر ثعبان أن يقف مسيرة

عربية يد محملة بالبضائع
كانت تمر على الطريق،
حاشداً كل قوته لمعركة
السلب والنهب، ذهب إلى
ضفدع صديق يطلب
مساعده قائلاً: ستكون
موقعة كبيرة، ولن يتم ذلك
فى هدوء، ولذا أنا فى حاجة
إلى قارع طبل شهير مثلك.
ابتهج الضفدع لاختياره لهذه
المهمة، وبمجرد أن اقتربت
العربة نفخ نفسه وبدأ فى
النقيق بأقوى وأعلى ما
يستطيع. أما الثعبان الذى
ملأته تلك الجلبة بالحماس،
فقد تقدم متفخاً بالزهو
والغضب وتقدم فى منتصف
الطريق لكى يعترض سير
العربة ويقلبها.. ولكنها
دهسته وقتلته فى الحال!

الضفدع الذى لم يعرف بما
حدث، ظل على نقيقه حتى
بعد أن كان سرب من الطيور
قد هبط فى المنطقة وأكل
أشلاء الثعبان ونظف ساحة
القتال... أما الطيور التى
أزعجها النقيق المتواصل فقد
قررت أن تأكل الضفدع حيا،
ورغم أنها لم تكن تعتبره
مجرم حرب، إلا أنها كانت
تعمل حسب القانون

الطبيعي.... جميع الأصوات
الردئية، والقصائد الردئية،
التي تزين للطفاة أعمالهم،
لا بد أن يتم كنسها معهم!!

جائزة الطاووس

أعلنت العنقاء عن مسابقة
نى الشريف لأجمل ريش،
تتنافس فيها جميع الطيور
ويمنح فيها الفائز لقب
«أجمل الطيور» ذاع الخبر
وجاء الجميع في الموعد
المحدد.. الغراب فى الساتان
الأسود، النورس فى الحرير
الأبيض، الطائر الصفار فى
المخمل الذهبى، الطاووس
فى المنصب الجميل.. الكل
يريد أن يشارك، والكل يريد
أن يحصل على الجائزة.

وبعد التحكيم، حصل
الطاووس على الجائزة
الأولى.. وهاهى العنقاء
تقلده ميدالية لامعة، تحمل
عبارة «أجمل الطيور».....

وبينما كان الطاووس بهم
بفادرة المكان، تحلق الجميع
حول.. ستسقى الدورى
قائلاً: يا أجمل الطيور،
ريشك رائع حقاً، دعنى أخذ

بعضه لأريه لشقيقتائى، ثم
أنه نزع بعض الريش وطار!

وغردت القبرة قائلة: يا
أجمل الطيور، ريشك جميل
مثلك، دعنى أخذ بعضه

لأمتع عيون شقيقتائى، ثم
إنها فعلت مثلما فعل
الدورى. وشقشق طائر

القرقف: يا أجمل الطيور..
ريشك لا مثيل له، دعنى
أخذ بعضه لأبعث البهجة فى

نفوس شقيقتائى... وفعل
الشئ نفسه.... ريشتان هنا،
وريشتان هناك.... لم يتبق

للمطاووس سوى القليل
القلييل.... وعندما حل
الشتاء، لم يكن هناك ما

يقيه البرد، فهجع إلى جانب
شجرة وهو يرتعد! سألته
العنقاء مشدوهة: كيف

أصبح أجمل الطيور فروجاً
بلا ريش؟ رد عليها المسكين
.. اتركينى وشائى،

مسابقتك لم تجلب لى سوى
الشقاء والبؤس، فقد نزع
الجميع ريشى عنى....

وهكذا لم يعد الطاووس
يتيه جمالاً كما كان من قبل،
إن ريش الطاووس الجميل

تراه الآن فى أنية الزهور فى
بيوت الناس، ولا بد أن تمر

كرامة النمر

جلس النمر مهموماً يفكر
فى تلك المصيبة التى حلت
به، لقد تسلفت الفئران إلى

عرينه لتسرق ما كان يختزنه
من لحم طيب! ذهب النمر
يستشير قرداً صديقاً،

فنصحه القرد بأن يقتنى قطا
يكفيه شر الفئران! هز النمر
رأسه مستكبراً مستنكراً وهو

يقول: «كيف وأنا النمر؟!
ألا يعنى ذلك أن ملك
الحیوانات قد أصبح أقل

مقدرة من قط صغير!!
إن ذلك من شأنه أن يحط
من كرامتى ويقلل من شأنى

أمام حیوانات الغابة...
والله لن يحدث ذلك
أبداً!.....

ومنذ ذلك الحين، أصبح
النمر يتصامى عن الفئران
وتركها تفعل ما يحلوها!

أنا القمير

قمير مكتمل معلق فى

المساء يغمض نوره الوادئ
مبسحوراً بجسماله وضياؤه
قال عابر سبيل: ما أعظمك
! إنك أجمل من الشمس
التي تنير النهار بينما أنت
تنير الليل، أيها الملاك
الرائع، لولاك لأظلم العالم!
فى نفس الوقت، كان لص
كامن فى ركن ما من ساحة
جيت يتحلق فى المساء وهو
يقول: أغرب عن وجهى أيها
الشیطان الرجيم، ليتنى
أستطيع أن أستدعى كل
سحب العالم السوداء وألقى
بها عليك، عليها تمنع إطلالة
وجهك الشاحب الذى يقيد
حركتى.. عليك اللعنة!

فى هدوء شديد قال القمر
وهو يبتسم: لست أعظم من
الشمس التى أستمد منها
نورى، وما أنا بشيطان رجيم
يمنع الخير عن الناس.. أنا
القمر!!

ثقة فى محفلها

تورط حارس من حراس
الأسواق فى قضية، وقبل
مثوله للمحاكمة كان قد
تمكن من رشوة القاضى بأن
قدم له حماراً هدية وجاء

اليوم الموعد فحصل الحارس
على حكم بالبراءة، بعد
انتهاء الجلسة اقترب الحارس
من القاضى وهمس إليه:
يعلم الله أننى بمجرد دخولى
هذه القاعة، غمرنى شعور
قوى بأن العدل أساس الملك،
وأنة سوف يأخذ مجراه على
يديك! قال القاضى: أنا
أتوخى العدل دائماً فى
عملى، وعلى أية حال شكراً
لثقتك الغالية بى. قال
الحارس: العفو ياسيدى ،
إن ثقتى بالحمار لأشد!!

منطق

عندما شعرت الدجاجة
بأنها لم تعد تتحمل الخطر
أكشرت من ذلك، ذهبت إلى
الحيوانات القوية تشكو
إليهم الثعلب الذى يهدد
أفراخها، وتطلب منهم أن
يقيموا العدل ويوقفوه عند
حده. قالت الدجاجة فى
ضعف أنظروا إلى عينه
وسوف تفهمون كل شئ!
زمجر النمر قائلاً: لا خوف
على أفراخك ولاهم يحزنون،
لقد نظرت فى عين الثعلب

وما وجدت فيها سوى
الحجل... أو لعله الخوف!
ونخر الخنزير البرى قائلاً:
الثعلب يفسح لى الطريق
كلما رآنى، وما فى عينه
سوى التواضع والطيبة!

وعوى الذئب قائلاً: أعرفه
معرفة جيدة، إنه أول من
ينسحب عند أى صراع، فى
عينه ضعف شديد!

قالت الدجاجة: ولماذا لم
ير أحد منكم ما فى عينه من
خبث وقسوة؟!

قال النمر: أمسكى عليك
لسانك، أنا لا أسمع لك
بتلفيق التهم ضد الثعلب.
وقال الخنزير البرى: إياك
والتعامل!

وقال الذئب: كلماتك
محسوبة عليك، ومن الخطأ
أن يستأسد الضعيف على
القوى، تماماً مثلما من الخطأ
أن يستأسد القوى على
الضعيف!!

قرار

نجد الماء من مستكشفين
فى وسط الصحراء، قال
أحدهما: هناك نبع قريب فى

الذئب العجوز وابنه

وجد ذئب عجوز وابنه
ماوى لهما وسط الركام،
أثناء عاصفة جبلية ممطرة،
وبعد أن هزمهما الجوع، لفظ
الذئب العجوز لابنه وصيته
مع أنفاسه الأخيرة: تذكر هذه
الكلمات جيداً.. لا تصدق
أحدًا فى أى وقت ولا فى
أى مكان مهما قدم إليك من
وعود، إعطى أنت وعودا
كاذبة وتصنع الإخلاص
والثقة، سيصبح الجميع ممتنا
لك حتى وإن لم تف بها،
استخدم كل السبل ضد من
يقف فى طريق بقائك ولا
تنس يا بنى، للحظة، أننا
ذئاب.

هز الذئب الصغير رأسه
فواصل العجوز: لقد دفنت
عززا صغيرة فى أيبكة تحت
هذا الركام بعد أن شرحت
دمها، وبعد موتى يمكنك
أن تحصل على ماتبقى .
ودمعت عينا الذئب الصغير
تأثرا وامتنانا لوالده الذى
استمر قائلاً: وأوصيك يا
بنى بعد أن أموت، بأن
تدفنى فى حفرة عميقة حتى
لا تأتى الحيوانات الأخرى

فى نفس المكان، فالتهمه
دفعة واحدة!!

مساواة

كل صباح، كان الرجل
يأتى بقفص يوزع منه الطعام
على حميره، ويمجد الانتفاء
من ذلك، يبدأ الشجار
والشغب بين الحمير.
الرمادى يقول أن نصيبه من
الطعام أقل من نصيب الحمار
البنى، والبنى يشكو لأن
طعام الحمار الصغير أشهى
من طعامه، والصغير يعترض
لأن طعام الرمادى سهل
الأكل والهضم، لم يكن بينهم
حمار واحد راض عن وضعه،
وبعد أن ظلت المشكلة تترق
صاحبهم وقتاً طويلاً، أصبح
يحضر قفصا فارغا ويتظاهر
بأنه يوزع الطعام منه
كالعادة. فى البداية خاب
أمل الجميع لأنهم لم يجدوا
شيئاً، ولكنهم سرعان ما
اعتادوا الأمر، قانعين بأنه
طالما ليس هناك طعام، فإن
أحدًا لن يستأز عن
الأخر... وهكذا تساوى
الجميع!!

اتجه الجنوب، وقال الآخر:
بل هناك تبع فى اتجسا
الشمال. رغم أنها كانت
مسألة حياة أو موت، أصر
كل منهما على رأيه. وبعد
تفكير وجدل قررا إجراء
قرعة فجاءت النتيجة فى
صالح الاتجاه جنوباً..
ولكنهما لم يجدا شيئاً
هناك. وقبل أن يلفظ أنفاسه
الأخيرة، قال أحدهما: أنا
أسف، لقد أخطأت، وصمت
والثانى لحظة ثم قال: ومن ذا
الذى يستطيع أن يجزم أينما
كان على خطأ... ربما كان
علينا أن نفترق قبل ذلك يا
صديقى!!

الأسد والحمل

لحظه العائر، وقع حمل
لطيف فى قبضة أسد هصور،
بكى الحمل مستعطفاً فرق له
قلب الأسد وقرر أن يتركه
وشأنه. معتقداً أن الأسد
الطيب قد أحبه، بقى الحمل
فى مكانه على أمل أن
يتخذنه الأسد ابنًا له...
ولكن الأسد الذى عاد من
جولته اليومية، وجده هناك

وتنهش جسدى وعده الصغير بأن يفعل كما أوصاه.. ثم مات الذئب العجوز.. استمرت العاصفة العاتية.. ولم يتوقف سيل المطر، وعندما أوشك الصغير على الموت جوعاً، مزق جسد أبيه والتهم جزءاً كبيراً منه.. لقد كان يعرف جيداً أن العجوز يخدعه، وبالطبع لم تكن هناك عنز فى الأيكة، وأن يلتهم أبيه ميتاً لكى يظل هو على قيد الحياة، دليل على أنه ذئب حقيقى!!

هدية للنمر

ابتاع ثعلب كرنبتين، وطلب من العنز أن تحملها مع رسالة، هدية إلى غريم صديق كان يحتفل بعيد ميلاده، راحت العنز التى كانت سعيدة بهذا التكليف تفكر وتفكر... النمر لا تأكل الخضروات، ولا بد أن الكرنب سيكون من نصيبى وعلى وجه السرعة، وصلت العنز إلى عرين النمر وسلمته الرسالة والكرنبتين. قرأ النمر رسالة صديقه الثعلب

وابتسم قائلاً: ياله من مخلوق كثير النسيان! ألم يتذكر أنتى لا أكل الخضروات، فليكن الكرنب من نصيبك يا عزيزتى، وبكلمة شكر قصيرة، التهمت العنز الكرنبتين، وعندما همت بمغادرة المكان، وجدت النمر يسد عليها الطريق وهو يزمجر: لقد أخبرنى صديقى الثعلب فى رسالته بأنك هدية عيد ميلادى، فكيف إن تركتكم أمتع نفسى بالهدية؟! وانقض عليها ليكسر رقبتها بقضمة واحدة... إن الجشعين فقط هم الذين يغفلون عن الأخطار الشديدة!!

الذئابة الصغيرة والمصباح

المصباح الصغير مشتعل، وخطط دخانه الرفيع يتأرجح فى الهواء.. ونحوه طارت ذئابة صغيرة مادة ظلها الكبير على الحائط الأبيض، تراقصت شعلة المصباح وأشجارت إلى ظل الذئابة قائلة: يقول الناس إنك

صغيرة، ولكن انظرى إلى ظلك الكبير على الحائط، هذا دليل على أنهم مخطئون. ردت الذئابة بهشة لا تخلو من ارتياب: وهل أنا كبيرة فعلاً إلى هذا الحد؟! ولكى تتأكد من ذلك، طارت فى اتجاه الحائط ببطء لكى ترى نفسها عن قرب.. لحظة.. وانكمش الظل! قال المصباح فى وقار: وأسفاه، لم لا تشقين بكلمات مخلص أمين؟ إذا كنت تريدين رؤية حجمك الكبير عليك أن تنظرى من مكانى.. وإلا فأنتك تظلمين نفسك! عندما سمعت الذئابة ذلك استدارت لكى تطير نحو المصباح... لكى يكبر ظلها ويكبر.. مدت شعلة المصباح ذراعها نحوها بدفء وحنان وهى تقول: أقبلى يا حبيبتى. اقتربى منى...! اقتربى! نظرت الذئابة حولها فترأت ظلها على الحائط كبيراً مثل صحن مستدير، وعندما غلبها الانفعال، ألقت بنفسها فى أحضان الشعلة، انتفض الضوء فى لحظة خاطفة، ثم عاد إلى

توجهه السابق، اختفت
الذهابية، واختفى الظل، فابق
بعبداً عن أولئك الذين
يبالغون في تصويرك...
إفرض في النفس دفين!!

الجرادة الرمادية والجرادة الخضراء

في بشعة من حقل القمح
الناضج، كانت تغيش جرادة
رمادية اللون، وفي مكان
قريب، كانت جرادة خضراء
اللون تعيش وسط الحشائش،
وذاث يوم قفزت الجرادة
الرمادية قفزة هائلة لتجد
نفسها وسط الحشائش،
ويعجزرد أن هبطت هناك
سمعت من يقول: من أنت؟
وماذا جاء بك إلى هنا؟

تلفتت حولها فوجدت
الجرادة الخضراء أمامها..

«أنا جرادة رمادية، أعيش
هناك في حقل القمح
القريب، جاءت قفزتي كبيرة
فسقطت هنا... على آلة
حالا، أنا أسيفة! ثم أنها
تأملت مضيقها ذات الرأس
الأخضر والجسم الأخضر
والجنحين الخضراوين مثل
لون الحشائش تماماً، ولم

تملك إلا أن تعجب بكل ذلك،
ثم أنها نظرت إلى نفسها،
إلى لون جسمها الشاحب
مثل الرماد وأدركت كم
كانت قبيحة! خجلة من
نفسها، قفزت عائدة إلى
حقل القمح حيث تعيش!

وفي اليوم التالي، شوهدت
الجرادة الرمادية تتسلل مرة
أخرى نحو الحشائش، كانت
تحاول أن تحك نفسها في
الحشيش، ونجحت في أن
تصنع جسدها باللون الأخضر
الجميل... نظرت إلى نفسها
معجبة، ورقصت سعيدة بما
فعلت، وقفزت عائدة إلى
حقل القمح!

وعندما ظهرت بثيابها
الجديدة أمام بقية الجرادة،
انقض عليها من الخلف فرس
النبي ذو اللون البني... لقد
كانت ثيابها الخضراء
الجميلة سببا لموتها، بعد أن
كشفتها لأعدائها!!

الحيوانات الأليفة وصاحبها

قط أسود وأرنب أبيض،
ماهران ولكنهما شرهان،

دائما يسرقان الطعام من
المطبخ. ذات يوم، اشترى
صاحبهما سلة من السمك
وسلة من الكرنب وراح يبعث
عمن يحملها إلى منزل عمه.
قال القط: أنا أحمل
السمك، وقال الأرنب: وأنا
أحمل الكرنب! ولكن
صاحبهما لم يكن غيبا إلى
ذلك الحد، فهو، على الأقل،
يعرف أن القط يحب السمك
والأرنب يحب الكرنب..
لذلك رفض عرضهما...
قال القط: دعني إذن أحمل
الكرنب، وقال الأرنب: وأنا
السمك، فكر الرجل مليا،
القط لا تأكل الكرنب
والأرنب لا تأكل السمك..
فعلا إنهما يريدان مساعدتي
هذه المرة سعيدا، مطمئنا،
عهد إليهما بالهدايا لحملها
إلى منزل عمه، ولكن ما لم
يكن يتصوره أنهما سوف
يتبادلان السلتين في
الطريق! ها هو الأرنب يأكل
الكرنب، والقط يأكل
السمك.... ويضحكان من
صاحبهما...! إنهم حقى..
أولئك الذين يحذرون
الأخطار المباشرة ويغفلون عن
غير المباشرة!!

حوض الاستحمام المسحور

ارتطمت من المحيرات
بجسم صلب، ليكتشف
الفلاح حوض استحمام
مسحور اكان مدفونا
بالأرض، إن أنت ألقيت فيه
بشجرة كستناء صارت مائة
ثمرة وإن ألقيت فيه بعملة
فضية صارت مائة مثل...
وهكذا الأمر إن أنت ألقيت
فيه بأى شئ!

فرح الفلاح بهذا الاكتشاف
العظيم الذى يمكن أن يحوله
وأسرته مدى الحياة، وعندما
وصل الخبر إلى صاحب
الأرض جاء مسرعاً وهو
يقول: لقد وجدت هذا الحوض
فى أرضى أنا وهو ملكى،
واستولى عليه من الفلاح
الأجير، وقبل أن يمر وقت
طويل سمع عمدة القرية
بالخبر فجاء مسرعاً وهو
يقول: هذا الحوض اكتشف
فى أرض تحت إدارتى،
وبالتالى فهو من نصيبى،
وأرسل أعوانه
وصادروه..... وصل الخبر
إلى الملك الذى أعلن على
الملا أن كل بوصة من أرض
البلد ملك له، وعليه فلأن

الحوض المسحور من بين
ممتلكاته كذلك.. وهكذا
انتهى المطاف بالحوض إلى
الملك الذى أفاد منه كثيراً،
فتضاعفت ثروته وتضاعفت،
فكبر الملك طويلاً، ثم إنه
كان يخشى أن يسرق أحد
ذلك الحوض، فقرر أن
يكتشف سره لكى يستطيع
أن يحتفظ به.

قفز الملك إلى داخل
الحوض وراح يتفحصه جيداً
ولكنه لم يجد بداخله شيئاً،
وبمجرد خروجه من الحوض،
حدث شئ مثير.... لقد خرج
وراءه ملك آخر، ثم ثان
فشالت فرابع وهكذا حتى
أصبحوا مائة..... جميعهم
مثل الملك الأصلي تماماً،
تسابق الجميع للاستيلاء
على العرش وتدافع الجميع
نحو القصر للاستيلاء على
الملكة والثروة والمحظيات
والجسوارى..... وراح كل
منهم يصدر أوامره!

إن فـأـرـين لا يمكن أن
يعيشا فى جحر معا، فكيف
يمكن أن يتحمل العالم كل
هذا العدد من الملوك؟! كان
لا بد أن يحارب الجميع
الجميع، شكل كل منهم

لنفسه جيشاً يحاول به أن
يخضع الناس لحكمه
ويستولى به على المدن ويضم
الأراضى إلى ملكه
بالقوة.... وفى النهاية دبت
الفوضى فى جميع أنحاء
البلاد....

إن أحدا من الملوك لن
يسامح أحدا، كانوا جميعاً
من نفس العجينة، كانوا مائة
مثل لا تفرق بين أحدهم
والآخر.....

فى ركن قصى، كان الفلاح
الأجير الذى اكتشف الحوض
يتنهد حزيناً وهو يقول:
ليتنى مت قبل هذا، إن رغبة
الملوك فى السيطرة والنفوذ
والتملك عvisية على
التحجيم..... وكل منهم
على استعداد أن يخوض
قتالاً، حتى مع طيفه....
إلى النهاية.

بضائع الزهور

العجوز الذى كان معروفاً
بحبه للزهور، والذى قضى
ذات مرة عاماً كاملاً وهو
يبحث عن أصناف فريدة
وجديدة منها، عند عودته



تفصيلة من وحى « ثالوث » رويلون

لا تخشى شيئاً سوى فضاء
ابن عرس، جرب ذلك، إن
الرائحة النفاذة عندما تهزم
أحدهم، سوف تجعله يتمدد
أمامك لا حول ولا قوة ولا
أشواك، وتصيح بطنه الطرية
جهازه أمامك للأكل! طرب
ابن عرس لتلك المعلومات
وسرعان ما طبق ذلك على
القنفذ الذى كان- فعلا-
أكلة دسمة له.. وبعد ذلك
أكل جميع القنافذ...
أحيانا.. يدفع المرء ثمنا
باهظا لأعماله الخرقاء.....
يدمر أصدقاؤه.. ويدمر نفسه
أيضاً!!

القنفذ لذيق الطعم، وظلت
الفكرة تلح عليه فيسبيل
لعابه. ولكنه عندما كان
يلتقى أحدهم، كان القنفذ
ينكمش على نفسه ويتحول
إلى كرة تغطيها الأشواك
المدببة النافرة!

ولم يكن ابن عرس
ليستطيع أن يلმسه، ولذلك
كان ينصرف حزينا محسورا!
وذاث يوم تشاجر قنفذان
وتخاصما، فقرر أحدهما أن
يوقع بالآخر فذهب إلى ابن
عرس وقال له: هل تريد أن
تذوق لحم القنفذ؟ إن الأمر
لفى غاية السهولة، وها أنذا
أقضى إليك بسر.... القنافذ

ذات مرة إلى منزله، وجد
جمعا من الناس يتحلقون
حول زهور الشمس الجميلة
ويبدون إعجابهم الشديد
بها. العجوز الذى كان
معروفا بحبه للزهور دخل
إلى منزله مسرعا ونادى
الخدام: هناك زهور رائعة
خارج البوابة وحولها جمع
من الناس، إذهب واعرف لنا
من صاحبها وسوف أشتريها
منه مهما كان
ثمنها..... ابتسم الخادم
وهو يقول: « إنها زهورك
ياسيدى، لقد نمت واستطالت
بعض أفرع الشمس من خلال
فتحات السور»، مدهوشا،
دخل العجوز الذى كان
معروفا بحبه للزهور إلى
حديثته، ليكتشف أن ماقاله
الخادم كان صحيحا، فتنهد
قائلا: لابد أن يكون قد
أصابنى الحُرف، زهور
الشمس كشيخة فى
حديثتى.... كيف سحرتنى
تلك الزهور إلى هذا الحد؟

ابن عرس والقنفذ

سمع ابن عرس أن لحم

صورة ليست من الطائفة

نعمات البحري

"إمرأة"

أين هي الآن المرأة التي
جاهدت من أجل التخلص من
غطيظ

حمايتها في الغرفة المجاورة
واختلاقيها معا عند الحكم
على أتفه الأشياء

وغيره حمايتها حين يغلق
عليها وزوجها الباب
هي الآن تسكن إحدى شقق
المدينة

مصممة على شكل متاهة
تهجرها في النهار وتعود
مع كثيرين أول المساء

يسيرونها مثل قطيع مشتت
هي الآن تجاهد من أجل
التخلص من المدينة.

"البيت"

البيت في مدينة بعيدة
يبدو مثل وردة وسط هواء

المدينة

إلا بمعالم الطريق..

"كائنات"

كثيرا ما أراهم مثل
كائنات مبتذلة

يحتكرون الصمت والجهامة
وليس هناك من طريقة
لقطع السأم

سوى الانصراف المبالغ
فلا تزال المدينة بالنسبة لي
مثل سجن كبير

أو مكان للتكفير عن
ذنوب ما قبلها
وعائلات الكلاب تستببح
للطرقات

هذا المساء أرى القمر
يسهر ليهدهد قلوب
الوحيدين مثلي بالأيام أسوأ

فالضوء قادم.....

والماء قادم.....

والبشر قادمون.....

وعربات مكافحة

الكلاب.....

"المدينة"

معالم الطريق إليها
مستشفى لعزل الأوتنة
وآخر للأمراض العقلية
ومعسكرات لتدريب الجنود
ومقابر للصدقة

لا تعرف من الزهور سوى
الصار الوحشي
لكن المدينة جميلة حقا
فالعمارات ذات نسق واحد
أبيض

مبنية فوق ربي متدرجة
الارتفاع والاختصار
والشوارع أسفلتية رحيبة
والفضاء يمتنع العيون
آفاقا أخرى للنهار

لكن السكان القليلين
يسيرونها في نهاية الخط تحت
عباءة الظلام

يبدون رغم اختلاف
اتجاهاتهم في السير والحياة
وكأنهم مندمجون.

والظلام فوقهم مثل حشرة
كبيرة

مذكراتهم لا تحتفظ من

ما زالت المدينة بلا زرع، أو
عصافير أو ققط
ويلا تليفون أو أتوميس أو
بشر
ويلا صندوق بريد أو كشك
لبيع الخبز
دعونا إذن نعيش حياتنا
هي وحدها ملك لنا...

"الطريق"

الوقت ليلا والطريق إلى
البيت شريط أسفلى نحيل

ويضعة أفراد متناثرين
كل يأتس بظل الآخر
عبر ارتفاع الصمت
لمساحات الصحراء
أحلم أن تبني حديقة
ومدرسة
ومقاعد حجرية بمظلات من
شجر
وفي الطريق كشير من
البشر

"هجوم"

ليس ثمة ماهر أكثر
وحشة من جمع قليل يسكن

مدينة جديدة تقع على هامش
الدنيا
ومحاطة من كل جانب
بمساحات من الصحراء
ومعسكرات تدريب الجنود
في زوايا المعسكرات أبراج
زجاجية، يقبع بها عساكر
يهاجمون الحب كلما دخل
المدينة

فهم يرقصون عراة
ويغنون أغنيات تخدش
الحياء.

"جارة"

في الليل حين يقف
صوت الظلام
مثل طقوس وثنية لإله
الصمت
تتخلق وحشة غريبة
وتنظر زوجة في وهن إلى
زوجها وكأنها تقول له
«تكون عينيك أجمل
حين لا تنظر إلى شفتيها أو
صدرها أو...»
فهي جارتنا الوحيدة
وليس بالمدينة غيرها..»

"أغنية"

تأتي من الغرفة الداخلية

تنظر إلى زوجها وفي
عينها صمت وكلام
تقول: أتريد أن أغنى لك
وإذا بها تصرخ في كل
أرجاء الشقة الجديدة
ذات الأثاث القديم
ثم تتهاوى إلى جواره
فالخلاء خارج الشقة بلا
أذنين..

"سلك"

زوجها والجار ينظران إلى
الخلاء والظلام من الشرفة
وهي تتسأل عن سر عدم
اصطحاب الجار لزوجته
وحين يشن الجار على
سلك النوافذ والشرفات
ذلك الذي يحجب الذباب
والناموس
تكون هي في زاوية البيت
تتابع ناموسة وهي تمد
بساطها
لتخترق سلك الشرفة ثم
تراها وهي تمد الساق الأخرى
ثم الرأس والجناحين
فهي الأخرى تشتاق إلى
البشر...

"تحيةة الصباح"

على من ألقى تحية

الصباح
والنوافذ مغلقة والشيش
مغبر
مسفلق على الصمت
وعائلات من الفتران
على من ألقى تحية الصباح
على الصقر الذى يتربص
بعصافير شرفتى
أم الفأر الذى يرقب نباتات
حديثتى
أم الغراب الذى يتحشرش
ببمامة وحيدة
أم الحداة التى تطير ثم
تعود برفاقها
أم العامل السودانى طويل
القامة الذى يتوارى من
رئيسه الصينى.
أراه مثل عملاق يخشى
فأرا
أى صباح هذا الذى أبدده
بالتحيات
تقول أسمى "سنة الخسارة
فايدها نومها"
وها هو الصبناح يفادر
المكان شيئا فشيئا
أشد الغطا على الجسد
والعمر.

"عروس"

جاءت للمدينة تتعلق بذراع

عريتها
هكذا رأيتها حين جاءت
الآن تتخبط بين الجدران
وتنتقل بين النوافذ
والشرقات
وتذرع الطريق الأسفلتى
جثة وذهابا
أراها تدق بابى لتسألنى
عن بصل
ثم تؤكد أن لديها الكثير
منه.

"الشوارع"

حانوتى الحى المجاور

المدينة ذات شوارع بلا
أسماء
وبلا شجر أو بشر
عدا ذلك الشاب العجوز
الجالس ينتظر عروسه
الشمطاء
التي يضطر مرهقا لتقبيل
يديها كل مساء
ينتظر مسئول الأمن فى
المدينة
ليلقى عليه تحية المساء
وهؤلاء يملك من الأسلحة
إلا هراوة
ومن المؤكد أن الحب مفقود
فى تلك المدينة
غير أن الكلاب الفارة من

الآن فقط عرفت علة
وجودى فى هذه المدينة
انها محض صدفة
كان ميلادى أعجوبة
تماما كما سيكون موتى..
بدايتى.
فليس هناك من يدعى أن
لديه تلك المهارات التلفيقية
إلا الحكومة
وموظفها الذى كتب شهادة
ميلادى وصك دخولى
للمدينة
الآن فقط أقول إن حانوتى
الحى المجاور مدين للحكومة
بشرائه الفاحش.

أر صد تحولاتي وأعرف موتى

إسحق روى الفرشوطى

بهاء

لكننى لم أمتثل، شربت رغم تمزق خلقى
فصرخت فى سوسن "ضحكتى على" يا فاجره
الصبار الواد بيرضعه زى العسل" أردت أن
أصرخ "الصبار مر..." كبل لسانى من وسوس
فى أذنى "من الآن تشرب الكاس حتى
المنتهى"

هاله

أجلس وحيداً وسط الصحبة/ فى دار
العرض السينمائي فى الشارع أسير لا أرى
إلا خطواتي المرسومة على الأرض/ القس
الورع خبا بضاعة الرجل الباشا كي لا يدفع
الضرائب/ صديقى أشار إلى مخاطبا الجمع:
أصليوه/ صرخت حبيبتى قص شعرك كي لا
تصير مثل المجاذيب/ اليسارى ترك اليسار
والمستقل استقل عنى/ فى حديث صحفى
تبرأ القاص الكبير عن كل ما كتبه إبان
المرحلة السابقة/ أستاذ اللغة رفض كلمة فى
إذاعة المدرسة عن أمل دنقل لأنه - من وجهة
نظره - كاسفر/ أبى دس فى يدي ثلاثة
جنيهات ذهبية وقال: زوج اختك ثم مات/
شربت من ماء الظلمة التى تتوسط دارنا
فأحسست بالمرارة تستقر فى جوفى.
كدت أصرح فكبل لسانى "أنت ما زلت
غضاً"

قرنفلتى تعطى للقهوة طعماً جديداً، للشاي
الشذى.. شربتها فشملت وترنحت.. اعترانى
الخوف والرعب..
ما للجمال مشيها وثيدا أجند لا يحملن
أم حديدا
ما للجمال تدوسنى، تجعلنى مرسوماً على
الأرض كخف بخافيه الصغار.. يحطمه
الكبار.. لماذا حين رأتنى حبيبتى القرنفلية
خافت وجلست فى أحدى مقاعد العرض؟ أنا
الذى جئت هنا صارخاً زميلنى زميلنى فقد
ذبحنى رفيقى وتركتنى أمى أضع من ثديها
الصبار دون أن يحن قلبها العصفورى لى..
أختى تقارن بين الشباب المدفون فى أحد
الأدراج بالمجلس المحلى وبين العجوز الذى
سيختم أوراق أخى كي يجد فرصة العمر فى
بلاد ذهبها خالى منذ ربع قرن وشرب من
نوقها وسألتها النصيحة فقال لى: ماء حلوان
إذهب واشرب فذهبت وشربت فوجدته
أسمتياً فما الذنب الذى جنيته حتى أصاب
بحصوة فى الكلى ويدوسنى الجمل.

- وهه

لفظتنى يا فرج أمى على سلالم منزلنا
فوسوس الشيطان فى أذنى وقال: كن
مستمردا.. لا صلوات الكاهن نجحت ولا
معمودية الماء فى كنيسة الأنبا بولا
استطاعت أن تخرج هذا الشيطان من عقلى،
وضعت أمى الصبار على حلمتى ثديها كي
لا أقبل اللبن من شدة المرارة التى أستحلبها

سرت من أميابه / في آخر مرة بصق فيها
كدت أفقد أعصابي وسوس القوى: "صبراً
أنت في الرب الأول"
شيطاني مسالم وضعيف

وهـ

نعم أنا ابن المرحوم التقى الورع الذي لم
يسمع له أحد حساً في شارع طوله ألف متر
وحتى آخر يوم له لم يفتح النافذة التي تطل
على حوش جيراننا وهو الذي أوصاني أن
أذهب كل أحد للكنيسة كي أصلي فلا
أرتكب المعاصي وغرس في حب الخير.. كما
أوصاني بأحمد البقال خيراً ولست عاقاً كي
لا أتخذ وصاياه، فها أنها مثله لا أفتح نافذة
منزلنا.. أذهب للقداس كل أحد.. أسمع كلمة
الرب ولأنتي متعلم فانا أقرأ الانجيل بانتظام
وأنفذ كل وصاياه.. أشتري الشاي والسجائر
والمسلي من أحمد البقال، لكن القس الورع
طردتني من بيت الرب واتهمني بالكفر بعدما
قال لي: "يا ابن الكلب غضب الأب من
غضب الرب" لم يكن يقصد أبى بالطبع فهو
يعلم أنه ميت.. كدت أغضب فوسوس لي "لا
تغضب فهو لا يقصد" شيطاني متافق.

هـ

سيني ابن الكاهن بأى فلطمته ولم يحول
خذه الأيسر، رآني الكاهن فضربني على خدي
الأيمن فحولت له الأيسر فلم يمالك نفسه
حين وجدني خاضعاً فعجنني كما تعجن أُمى
الدقيق المتخمّر، غبت في دوامة الركل
واللطم.. حين أحسست بخطرات الجمل
تقترب تدرجت كاسطوانة على الأرض حتى
وصلت منزلنا، سمعت أُمى / خالي / عمي /
أصدقائي / العامة من الناس / الجميع

لفظتني يا منزلي للصاغة.. كنت أضع
ثروة أبى في مائة قطعة قماش، أفك واحدة
فتواجهني الأخرى حتى سال العرق من وراء
أذني أمام الصائغ فظنني سارقاً جاء بحيلة
جديدة.. طال صبره واحتماله، تناول مني
الثلاثة جنيهات الذهب والذي يتربع في وسط
كل جنينه منهم الإسكندر الأكبر.. قال هي
ثلاثمائة جنيهه بكل الطرق والحيل الممكنة
واللا يمكن هي الثلاثمائة جنيهه.. الولد الذي
أحب أختي يريد غرفة النوم كاملة وإلا لن
يدخل بها وتصير عائساً، أخذت المبلغ بعدما
قال لي الحقيقة إن أبى اشتري الواحد منها
بسيعة وتسعين قرشاً ونصف، ذهبت النفس
الأمارة بالسوء.. إلى كتاب "كيف تصير
مليونيراً" حين مددت يدي إليه وسوس لي
"احترس الكأس ما زالت مملوءة"..
ضحكت شيطاني طيب ومقتصد

هـ

غرفة النوم بألف جنيهه / أختي عمرها تسعة
عشر عاماً / القادم من السعودية عمره تسعة
وأربعون عاماً / الفتى الذي أحب أختي
وأحبته موظف في المجلس المحلي / البيت
المتهاالك يشد طرف الحبل / الطرف الثاني
يشده الكون كله / مزق في المنتصف / أشاهد
كي أصفقي للفائز / أُمى تقول إنني ظالم
"لأنني لن أحدد بدقة من سيفوز فالمزق في
المنتصف / أهيم في الشوارع فلا أرى
خطواتي بل خطوات الجمل / أُمى تقول تقدم
الجمل / أختي فرحة بهدايا العجوز / أُمى
ترغرد / أُمى تمتش بعقد العمل / الفتى
الذي أحب أختي يبصق على الأرض كلما

جلس أمام المائدة قام بمحضاً دون أن
يمسسها. وصرخ طالباً طبق فول بالزيت
والليمون وسر في أذن أمي قائلاً: من الأميرة
التي طلبتني للزواج فور عودتي.. هكذا
قالت لي بعدما وزع الهدايا وعلمها كيف
تدير الفيديو بالريموت كنترول، حين سألتها
عن أحوال أختنا أخبرني أنها غير سعيدة
وتقوم بالدعاء علي لأنتي زوجتها دون أن
أتقصي الحقائق فأنا رجل البيت بعد المرحوم
التقى الورع.. كدت أفقد الوعي وأسب
المرحوم في مثواه لكنه وسوس في عقلي "كن
مؤدباً".

حالة / ضول

هل لي أن أتأهب بالدشداشة التي جاغني
بها أخي الأصفر/ شجر رأسي/ أظافري/
لحييتي/ كل شئ في جسدي استطال حتى
سيجارتني لي ثلاث ساعات أشرب منها ولا
تنتهي/ ذهبت إلى حبيبتي كي تعد لي
الشاي بالقرنفل.. ارتعبت من منظري
المخيف/ قلت لها هيا إلي السينما ابتعدت
قلت لها زميليني زميليني فأغلقت علي نفسها
غرفة الجلوس خرجت للشارع الممتد وجدت
صديقي الوحيد يكلم جمعا من الرفاق "أخوه
حيوديه المستشفى" صرخت متمرداً "بارب إن
شئت أن تعبر عني هذه الكأس قاعبرها لتكن
إرادتك لا إرادتي.."

لطمني القس الذي كان يسير صدفة
"حتعملي فيها شهيد" خبيت في الدشداشة
فوقعت علي جانبي الأيسر، انخرست زجاجة
حادة فيه فخرج ماء ودم.. واجهني الجمل
بخفه ابتسمت.. ضغطني في قلب شارعنا
الممتد.. فر الصغار رعباً.. صرت علامة لا
ترعب أحداً.. لكنني سمعته يوسوس لي..
لماذا تجرعت ما تبقى في رشفة واحدة...

بظالبونتي بالاعتذار.. كدت أقنتع بعدما
قالت أمي "خذ بركتهم وابتعد عنهم.. لكنه
وسوس في.. الكأس لم تنته بعد.. لا تعتذر
ابتعد عنهم وأنت في غنى عن بركتهم..
« شيطاني شيطان »

وصف

ورزقتني بالبنت الجميلة وأعطيتني قوة
تحمل دموعها.. هب لنا يا سيدي بيتاً
صغيراً وسفرة مستديرة نأكل عليها بيضاً
وسمكاً ولبناً وتشرب التمر هند في نهاية
إرسال القناة الأولى.. هكذا قلت لحسالي
فاستدعي لي الطبيب علي الفور الذي وضع
في فمي ترمومتراً لقياس حرارة جسدي..
كدت أسب خالي والطبيب وكل من في البيت
حتى بنت خالي حبيبتي القرنفلية.. فوسوس
في عقلي "أصبر الحمال والد لا تنهز فانت
يتيم الأب"!!!

حالة

بنت خالي تأتي لي وتطالني بما لا طاقة لي
عليه.. حلاقة الذقن/ قص الشعر/ تقليم
الأظافر/ عدم القراءة/ الامتناع عن التدخين
نهائياً/ شرب الشاي والقهوة بالقرنفل/ عدم
زيارة بيوت الناس الذين ليس لديهم غرفة
للجلوس/ السير في الشارع بهدوء تام
كالنسمة/ إلقاء السلام علي جميع من
أصادفهم سواء أعرفهم أم لا/ البعد عن
الجمل بمقدار مائة خطوة علي الأقل/ عدم
دخول السينما إلا معها/ كدت أسبها بعد
كل هذه الفرمانات فوسوس في عقلي "لحمك
ودمك".

وصف

جاء سعيد من السعودية سعيداً ولأنتي
أخوه الكبير فقد استقبلته في المطار، استندت
ساعة جنيه كي أجهز وليمة تليق به.. حين

بازلت

مصطفى الناقى

الذكريات الحزينة عندما تشم رائحته؟ حتى أنك ملت بأفكك عليه كى تعرف سر هذه الرائحة.. لكم عاجلك العم يحى بالإجابة: "تأخذ زيت الكريزوت لتقاوم عوامل التعرية والتشقق" قال ذلك وتخيلت الرائحة بقوة أكثر. تحب أن تشمها عبر "الراكية" التى يصنعها عمال الدريسة كى يشربوا عليها شاي الصباح أو شاي راحة العمل من نقل تحويلة أو قضيب من أثر حادث.. والآن.. وفى تلك اللحظات التى تتأمل فيها. أحجار البازلت وهى تنزل عبر عربة البضاعة المصنوعة بنظام خاص كى تسقط تلك الأحجار بجوار القضبان والفلنكات.. وأنت بالقاطرة تسير ببطء شديد لتنزل هى لتصنع أكوماً وكأنها "قناية" مياه حتى أنك دهشت جداً عندما رأيته يلمع بلونه الرمادى وهو مصقول بحافته المدببة وأنت فى غرفة القيادة تنظر للغروب عبر أشجار نخيل شط التربة المقابل.

لكنك الآن استوعبته فى رأسك وهو راقد بجوار الفلنكات الجديدة والقضبان الحديثة والتربة النظيفة التى أسفل

حقاً!! هو الحجر!! الصخر!! الجبال التى كنت أراها هناك عبر طول النظر.. الجبال ذات اللون الأسود الحاد (وهل يمكن فعلاً أن تكون تلك التتواءات التى كنت تعبر بجانبها عبر شريط القضبان الوحيد!) وأنت تراها فى عمق الصخر وعبر تجايفه ذات الملمس الحاد، أنت شاهدت الصخر. والآن هو يتساقط ليصبح كومة بجانب الشريط الصدى لكنه لا يبقى وسط الفلنكات الخشبية ذات اللون البنى المائل للون القهوة. ما أجملها وهى خالية من الأتربة عريضة متساوية وبينها الفراغ والأرض أسفلها بلون الطين.. أنت تعشق الفلنكات التى نظفت تماماً من أي عشب متعلق بها أو اتساخ.. أنت رأيت الفلنكات وهى مسازلت فى حزماتها مربوطة ومتراصة بجانب بعضها البعض فى عربة البضاعة القادمة من ميناء الاسكندرية. ولقد أمعنت النظر فى واحدة منها، ولمست بأصبعك تلك الشقوق الصغيرة الممتدة بطول الفلنكة غير مصدق أن هذا الخشب عندما يحترق يخرج رائحة دخان تسكر.. أنت تندش من رائحة الدخان تلك - من أين تأتى هذه

جسد استولت عليه كل الرغبات.. لم يعرف كيف يروض هذا الجسد بنزواته.. خيل إليه أن قلبها هو جسدها.. لكنه.. ويا للأسف فتح نهر دمانها بسكين شقها نصفين في لحظة أمام الصديق العشيق.. كم كان دمواً وعاطفياً.. لآخر لحظة حتى وهو يموت.. قال الضابط: "أخذته نوبة هيجان لم يحاول الحرس أن يطلق عليه الرصاص.. كان هادئاً طوال سجنه.. لماذا جاءته هذه النوبة؟" كان الضابط يتساءل.. ولكن إختوى لم يعطوه إجابة.. وهو لم يعرف - أي الضابط - معنى.. أن يصيح.. أي أخى.. بين القضاة.. هو أي الضابط.. لم ير امرأته تلك ولن يرى مثلها أبداً.

"يا... دين النبي".. هل تحول وجهه الجميل في لحظتها تلك لقطعة من الدماء؟ لتنفث الرأس ليصبح هذا العقل القوى مجرد كتلة حمراء على تلك الصخور اللعينة! أنا لم أحاول أن أرى جثته - الوحيد من دون أخوتي لم أقو على رؤية جسده - كم كان جميلاً في يوم عرسه.. وهو يعشق الحياة.. وهم - أخوتي - لم يروه وهو يقفز من فوق الجبل.. هذه الكتلة الصخرية البعيدة التي كنت تشعر بقوتها الأبدية عبر ضباب الصباح.. وكانت عيناك لا تشبعان من رؤية انحدار الجبل وهو يختلط مع اللون الأزرق والرمادي لحظة غياب الشمس خلف سحابة.. لكنك..

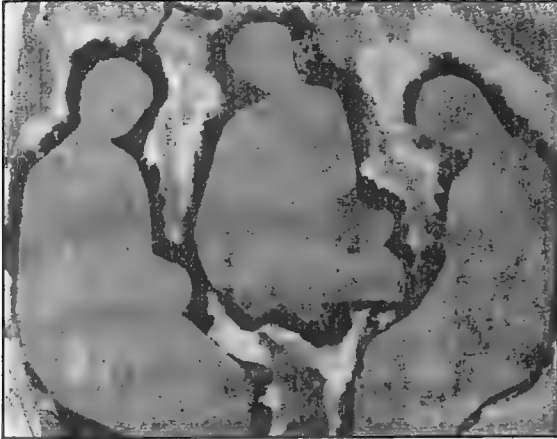
الفلنكات.. كلهم يلمعون والشمس تغرب عن محطة المرازيق والمهندس واقف في بلوك التحاويل يراقب كل شيء وناظر المحطة وهو يشير لهؤلاء الرجال الذين يلبسون الطواقى البنية اللون على سترة السكة الحديد ذات اللون الرمادي الباهت، يهز لهم ذراعيه من أعلى لأسفل علامة نزول البازلت على هذا الموضع من الفلنكات والقضبان.. والبازلت يبدأ في النزول منزلاً عبر فتحة العربة المخصصة.. تسقط مجاميع صغيرة منه لتأتي عفرة أثرية هائلة.. شاهدت هؤلاء العمال جيداً وتذكرت أخاك وأنت تودعه عبر خروم سلك الزيارة.. ووجهه الضامر وعينيه الدامعتين، حتى عندما ذهبت إليه في الزيارة الثانية كي تتسلم مع إخوتك وأبيك وأمك متعلقاته الشخصية.. قال الضابط: "قفز فوق جبل البازلت.. سقط.. مات" يومها لم تكن تعرف حجر البازلت، كنت ترى فقط جبلاً شاهقة وأنت تركب القطار أو عندما تقف تحت مظلة المحطة ولقد شاهدت أباك وهو يتكلم معه.. ولكنه وبوجهه الضامر لم يتكلم.. فقط.. يدخل بشراسة.. ولم تسمع صوته جيداً عبر صخب الزيارات الأخرى.. فقط.. خرج صوته كعواء.. لم يقل أكثر من: "إنها خائنة.. حبها وحيي أين؟" لقد تساءل وهو يبكي، بعدما قضى سنتين من العقوبة.. هي بالفعل شهوانية..

وفى لحظة ما تشع الشمس (بنورها الإلهي على الجميع) كنت ترى ببعاء سوداء ضئيلة لجبل صلد عمود عبر أفق لا ينتهي، أنا لا أعتقد أنك تخيلت يوماً ما أن ترى هذا العملاق مجرد قطع صغيرة من الأحجار المديية والمصقولة عند حوافها، لكنها من الداخل محببة وفى أدنى رماديتها قميل للون مخيف، حتى وهى تستقر فى خنوع بجانب شريطي القضبان الحديثة.. أنت الآن عرفت لماذا كنت ترفض أى سفريّة قطار متجه إلى محاجر "أبو زعبل" إلا فى هذا اليوم قالوا لك: "مراقب التشغيل يطلب شخصياً سرعة قيام هذا القطار ولا يوجد عطشجي غيرك كى يذهب مع العم يحسبى بدلاً منك" أنت لا تدري ماذا حدث لك عندما واجهك الجبل.. من بعيد.. هناك.. على مدى رؤية بصرك القوى وأنت ترى عن يمينك وشمالك من نافذة القاطرة العالية.. فوهات الصخر المفتوحة كفوهة بركان.. رأيت الصخر ذا اللون الشفقى (الذى يصبح أسود ومختلطا بعشب الخلفا الطويل الوحشى) ورائحة زنخة لمياه جوفية زرقاء وقائمة.. أنت لم تصدق أن فى قلب هذه الفوهة كان أخوك يوماً ما.. لماذا تذكرت؟ أنت حقاً لا تدري، لكنك عندما رأيت ذراع الناظر وهو يشير لهؤلاء الرجال الذين يقرعون البازلت من عربة البضاعة ودقات العتلات الحديدية التى ينسكون بها

وهم يدقون على بطن العربة.. أنت سمعت هذه الدقات.. كانت رتيبة قوية ومفزعة لقلبك.. دوم.. دوم.. دوم.. كانت دائماً ثلاث دقات متتابعة وذراع الناظر وهو ينظر من باب القاطرة.. يطل برأسه وهم يميلون برؤسهم عبر العربات حتى اختفوا فى عفرة الأحجار، تلاشوا تماماً بطواقيهم البنية.. لماذا تذكرت أخاك؟ فقط.. عندما سمعت هذه الدقات المتتابعة، دوم.. دوم.. دوم.. فعلاً تخيلته وسط هذه الصخور وهو يمسك بعتلة ربما كان يلبس طاقية بنية اللون مثلهم تماماً.. فى الوقت الذى كان يعلم (أعتقد أنه أراد أن يذهب لجسدها الذى لم يعرف منتهاها) وأنت لم تسمع جيداً عم يحسبى وهو يقول: "خلاص يا عم.. محطة واحدة وتبقى فى المحجر". وأعطيت لملاحظ البلوك اسطوانة.. "شبين القناطر - طحا نوب" وأخذت منه اسطوانته ووضعتها بجانب علبة السكر وأكواب الشاي.. لكنك بعد فترة رأيتها أمامك ومكتوبة على قطعة الحديد السوداء الحلزونية المثلثة عند نهايتها بخلاف نحاسى وسع وقديم.. قرأتها فى المرة الأولى بسرعة.. لكنك استوقفت نفسك: أخيراً! وأمسكت الاسطوانة بلهفة، كانت كلمة "محاجر أبو زعبل" محفورة فى الحافة النحاسية المثلثة وبجانبيها الرقم (٧) وعلى الجانب الآخر "شبين القناطر".

والجبل.. وشوقي إليه يزداد وحشة..
وأكمل مشيراً إلى فوهات الصخور
الجانبية والمحاذية لشريطي القضبان: "هنا
كان المساجين نرمي إليهم ببعض
السجائر.. كنا نسمع دقهم من بعيد
وكلما اقتربنا قل الدق وازداد الغناء
والصفير.. ويغنون لنا.. "يا وابور
اساعة اتناشر.. توت" .. كانوا ييغنونوا
ونحن نصفر لهم توت.. توت.. توت..
زمان.. أيام وابورات المازوت والبخار
والحفر كانت صغيرة.. ياالله كم ذهبت
هناك أرواح. ولاحت في نفسي ذكريات
الموت وبسمل هو واستغفر.. واستقرت
الحركة بداخلي.. استكانت فالبلك
والمحطة والجسبل يتنازعون صدري
يغرقونني بطوفان من الألم وهتفت:
"لماذا أتيت؟" .. لكن كل شيء يناديني،
وكل شيء كما هو مظلة المحطة
بتشبيكاتها بلونها الأبنوسى الكالغ..
والكراسى الخشبية المفزعة ولونها
الرمادى الباهت، وباب دورة المياه مازال
هو بترباسة الخارجى الصدى .. هنا
بجوار هذا الحائط انزوى أبى وأمى
يبكيان.. وهنا مزق أخى صورتها
المرسومة بالفحم والقلم الرصاص
وشنطته الصفراء كانت تحت المقعد
هذا.. وكوم أخى الصورة الممزقة
وأحرقها فى دورة المياه تلك. حتى ناظر
المحطة حكى له أبى عما حدث فأجلسه
يواسيه فى حجرته.. هو وأمى وأنا..
وتابعت بعين الطفل ملامح الناظر

أخيراً!! همست لنفسك أن هذا المكان
ستعود إليه لكن بطريق آخر لم يتوقعه
أى شخص كان.. والعلم يحيى ينظر لى
مبتسماً هو لا يدري، ولن يدري وقال
بود "السبنسة معانا يا محمد؟" قمت
من مقعدى.. فتحت النافذة، كان
منحنى كبير ترى فيه القطار بعرباته
ملتوبا كدودة قز تلتف حول نفسها
لكننى.. لم أر نهاية القطار.. حتى
أننى قلت لعلم يحيى: "القطار منتظم
لكن البيوت تخفى السبنسة" .. "همهم"
فى ثقة بعد أن ضرب كفاً على كف
قائلاً: "زمان كانت مزرعة السجى
ومنظر المساجين جميلاً لما يشاورون
ناحيتنا أو يحدفون لنا الجزر والبرتقال
"وسكت، لكنه قال بحزن: "يمكن لأننا
قطار بضاعة يأخذ منهم البازلت
المكسر" صمت، وكان يجب أن
يصمت.. لكننى كنت أستقبل الجبل..
"بعيد" ويقترب بسرعة.. أحسست أنه
يقترب لى أنا.. فقط يستوحشنى..
وأستوحشه.. كانت الشمس أعلاه وقد
أصبحت وجهاً أحمر شتوباً يغوص خلف
الجبل.. لاحظت الماكينات العملاقة
هناك وحولها الأتربة الهائلة.. حتى
العلم يحيى.. فتح الحديث - الجرح :-
"هه استغنوا عن المساجين بماكينات
تكسير.. زمن.. ١١، هو لا يدري أننى
كنت فى عمر الثانية عشر ووجهه أخى
(كنت أحبه) وكان حزناً للغاية. هنا
فهمت كلمات الضابط، الآن فقط..



تكوين
من
أيقونة
روبولوف
ثلاثية

أعماقي، لكنه وبأنوار الماكينات في
المساء.. أصبح قريباً.. لحناً غامضاً
يضرب أذني.. هي.. هي السماء -
والكتابة الحجرية باسم المحطة -
والهلال الذي يتوسط النجوم والجبل قد
اختفى تماماً.. لم يصبح سوى غلالة
غائمة بحد الأفق.. تحاصرني أحاول أن
أخاطبها أو أقول أي شيء.. لكنني
خائف.. هو وجه هناك وخط الأفق
الهلامي.. والحفر التي أشار إليها عم
يحییي ربما كان هو الذي يرمي إليه
بالسجائر.. أو الذي كان "يحدف"
بالجزر.. أو البرتقال.. ربما.. ربما.

الطبية واللون الأصفر والرمادي القديم
للحجرة ذات الأرضية الخشبية والسقف
الغالي.. وشاهدت التليفون على
المكتب الكبير والدفاتر الكبيرة
العريضة كل شيء.. وكان الزمن لم
يتحرك.. إلا أن هذا الناظر الشاب
رحب بي وبالعالم يحيي وقدم لنا دفتر
التوقيع.. وأجلس العم يحيي مكان
أبي بالضبط بعد ما حاول أن يصنع لنا
الشاي، لكنني لم أقو على المكوث في
الحجرة.. فالحائط والتليفون.. والحائط
بضغط على ولا يتحركني.. هربت
للخارج.. والجبل هناك.. ناديت من

حزن فى حديقة

عبد الحميد البسيونى

فابتسمت وسألت لازلت
تحب فيروز؟! فأجبتها
بنعم.
وهكذا دخلنا الحديقة.
فأنا أعرف أن دمي هو
دمها وأن دمها هو دمي
وأنا أبدا لم نجد دمانا
معا فنحن لم نفعل
الجنس سويا أبدا فقلت
لها ذلك بصوت واضح
ومحدود أنا أنظر إليها،
فى عينيها، أخذت تنظر
إلى، كانت خائفة، فى
عينيها السوداوين
المسحورتين مثل عيون
الفراعين كية هائلة من
الخوف، كانت منكشبة
فوددت لو أخذتها هكذا
أمام كل من فى الحديقة،
ونحن فى الوسط تماما،
بهدوء أنزع عنها
"الإشارب" الأسود الذى

لنفسى بأنها تأخرت
كالعادة وأنا فى
الساعة الخامسة
والأربعين الآن ولم
ت حضر، وكان لابد من
انتظارها حيث أنها
قادمة من بعيد وأيقنت
بأنها لا تحترم مواعيدها
دائما وبأننى لم أنبهها
مرة واحدة لذلك، وقررت
هذه المرة أن أعلمها أن
لاتأخر مرة ثانية،
وكانت الحديقة تفتح
أبوابها وأنا قد قطعت
تذكرتين بجنيه مصرى
كامل. وعندما حضرت
أميمة دخلنا مباشرة، فى
البداية رفضت أن تمسك
يدى لكنها بعد ذلك
أخذت تعبث بعصبية
بأصابعها الدقيقة فى
كفى فقلت لها لقد
تأخرت جدا فقلت
ببساطة أنا آسفة وقلت
لها كذلك أنت جميلة جدا

اتصلت بى أميمة مثل
كل المرات السابقة ليلا،
كنت مكتئبا كعادتى
أراقب الكون وهو ينفرط
من حولى، كنت أخاف
بالتحديد من أن يعثروا
على جثتى ويكتشفوا أن
عهدتى ناقصة: مائة
امرأة على الأقل كان
مكتوبا على جسدى أن
يشعروا عليهن، فلنقل
حوالى خمسمائة زجاجة
بيرة كان من المفترض أن
يشربها دمي.. ولنقل
كذلك أن طنا من الورق
المكتسوب كانوا
سيكتشفون نقصانه.
لكنها قالت بهسيس
مغر: هتيجى بكرة.. مش
كده... لازم تيجى.. ثم
أردفت فى حينه: نفس
المكان ونفس الزمان..
لسه فاكرك؟! فكان على
أن أذهب إلى الحديقة
وكان على أن أقول

كانت قد لفته حول
رأسها، فستانها الخفيف
الذي يلفها كاملة،
أعربها تماما بشكل
مباغت لكن في هدوء.
وأحصل عليها، وأنا
أعرف أنها تعيش في
زمن مختلف: أنت
تقبعين يا أميمة في زمن
الصحراء القديم، تحاربين
بضراوة كل توجسات
الجسد وغنيمات الخلق
والتكوين بينما الشاعرات
المهووسات بالجنس
والمعرفة يقتحمن عالمك
للقفل. هل أنت معي؟
كانت لاتزال خائفة،
تجلس على طرف المقعد
الرخامى الأبيض كأنها
قوقعة تتطلع إلى العالم
في رعب، تنكش، حين
يفجؤها الضوء، جسدها
الضئيل منقلب على
ذاته، مقفل، لم يمس،
وجهها خمري بياضوى
أنفها دقيق ومشرتب إلى
فوق، شفتاها رقيقتان
مزومتان كأنهما خطان
ضائعان في الأفق، غابة

شعرها الأسود الكثيف
مكتفية بذاتها، رابضة
في خنوع ذليل لقبضة
الإيشارب الأسود الذي
يحجب عنها الشمس،
هي في متناولي الآن،
أمد يدي وأمسك يدها،
كفها صغير ككف طفل،
أصابعها باردة لكنها
ممتلئة بالرغبة، في
حركتها العصبية الدافقة
في كفى، مشتاقة للفعل
والقبض، سوف تخرج
الآن من الشرقة وتتححر،
فأمسك يدي، ها هو
الإيشارب الأسود في
قبضتي، الآن، أشعة
شمس الحديقة تتخلل
غاية شعرها، وهي
ساكنة، منفلة، لكنني
قد رأيت مارأيت:
«متذنة مسجد متلاثلة
في ظلمة صحراوية، ساقا
امرأة خمرة مشرعتان في
الهواء، قرن ثور ضخ
شديد السواد طائر مثل
سهم، عملة ورقية من
الريالات الجديدة تصفر
صغيرا خفيفا، عدد من

القوط الصغيرة التي
تستخدمها النسوة عند
الطمث، وأكياس جلدية
ملونة من عوازل الحمل
منتفخة تتأرجح بين
السماء وبينى، أسراب
من الهجن والغربان
والطائرات النفاثة شديدة
السرعة تكون سحابة
سوداء طائرة».
وهي - أميمة - ربما
قد رأت، لأنها انسحبت
إلى خُتها في فزع وكنت
أنظر إليها في قلق، وهي
تتحول، كان ذلك عكس
المرات السابقة تماما،
كانت إلى جانبي فوق
المقعد، هي نفسها -
أميمة- لكنها كانت
تتحول، كانت تتضائل
في بطاء، مثل رحم
ينقبض، كسوسنة
تتصخر، حتى أنها
صارت صبارة صغيرة
صلبة، صبارة صغيرة
صلبة تنغرس في روعي.
ثم أننى قمت وخرجت من
الحديقة وحدي.

شعر

علية عبد السلام

يسرقها كالحصان.
عندما نزل على الأرض لأول مرة
واجه ليلاً مقمراً.
الجبال والريح
خرجتا لاستقباله
ليشاهدا
انفصاله عن الماء
هذا إن كان سيأتى فعلاً
الناس لزمّت البيوت
يقطعون ورقاً كرتونياً ملوناً
يصنعون قلوباً
ليعلقها الأطفال
على باب الفصل.
هذه المرة الأخيرة
عندما هبط
كان معظم الأطفال
في الشوارع
أو بعيداً جداً
عن الأمهات.

في الصمت تحت المياه
هل يجدر بمثل
أن تدخل القمر؟
وتصبح ابنة لكاتم الأسرار المنتظر
الليل والأب
أدركنى الجنون:
الخلل المتواطىء مع الأشجار قبل
أن تنمو،
زائد دوى الرهبة الذى يزلزل قلبى
ينزعان قشوري التى كبرت خلالى
دون أن يراها أحد.

لسنوات طويلة
ظل ممسكاً بعصاه
يجوب الشوارع
دون أن يراه أحد
فى الليل
الناس تنام
فى كل يوم
أرى طفلاً مختلفاً
يلعب بالعصى



الديوان الصغير

مسرحية
أحلام شقية



سعد الله ونوس

أبيض، ويزاح الطرفان في المقدمة للوصول إلى السرير.. في الغرفة ديوانة تستخدم هي الأخرى كسرير. وهناك خزانة وصندوق قديم وأمتعة كثيرة على ظهر الخزانة وفوق الصندوق. وفي الوسط ماكينة خياطة حولها أقمشة وقصاصات قماش.

ماري نائمة في السرير، ولا نراها. وعلى الديوانة ينام فارس متقوقعاً على نفسه. ليلة خريفية باردة. والنواصة الصفراء تلقي في الغرفة ضوء «واها» وبارداً.)

فارس: ماري .. ماري .. إنى بردان. (يرفع رأسه المغطى بقبعة صوفية، وملتفت نحو السرير) ماري .. ردي علي. لن تخدعيني. أعرف أنك لم تنامي بعد.

بكر البارد هذا العام. إنى أرتعش. لا أستطيع النوم إذا لم تدفأ عظامي. هذه الليلة باردة جداً. (يزيح الغطاء، وينهض من الفراش. يصك أسنانه ببعضها ببعض) هل تسمعين ..! سينكسر فكي. ماري .. لماذا لا تردين لي علي مريض. هذه وعدة مرض. (يقرب من سريرها).

ماري: عد إلى فراشك.

فارس: سأفطس من البرد. انظري .. إنى أرتعش.

ماري: عد إلى فراشك.

فارس: لا أريد شيئاً. سأندفأ قليلاً ثم أعود إلى فراشي.

ماري: أف .. إنك تمنعني من النوم. أنزل بطنانية أخرى عن ظهر الخزانة.

فارس: البرد في عظامي ياماري. والأغطية تثقل علي دون فائدة.

ماري: لن تدخل سريرى. عد إلى فراشك، ودعني أنم.

المكان بيت عربي صغير يتألف من غرفتين متقابلتين تقريباً، بينهما فسحة سماوية ضيقة تتوسطها فسقية صغيرة جافة. وفي زاوية من الفسحة أقيم مطبخ طولاني ضيق، وإلى جواره حمام ومرحاض. وهناك درج يقضي إلى غرفة علوية، أمامها سطح صغير على شكل شرفة.

طبعاً يمكن الاستعاضة عن كل ذلك بمستويات، أو بأية صيغة مكانية يتخيلها المخرج ومصمم الديكور. ولكن مهما كان الحل الذي يلجأ إليه العرض، فإن من المهم الحفاظ على انطباعين يوحى بهما البيت، وهما: الانغلاق والضيق.

من المفترض أن أحداث هذه المسرحية تدور في خريف عام ١٩٦٣، ولكن ليس لهذا التحديد الزمني أية قيمة جوهرية.

المشهد الأول

(غرفة ماري صاحبة البيت، وزوجها فارس. وهي أعلى من أرض الدار بثلاث درجات. الغرفة واسعة، ومزدحمة بالأثاث والأشياء.

في صدر الغرفة ثمة سرير له قوائم نحاسية عالية يلتف عليها دايّر من قماش

عقلك. أعرف .. منذسكن هذا الغريب الذي لا نعرف من أين أتى، ولا ماذا يعمل، تغيرت أحوالك وقربت عينك علي. ومن هو حتى تعامله معاملة الابن!

ماري: إنه ابني الذي عاد إلى أمه بعد سنين طويلة من الغياب.

فارس: أهذا كلام..! أتصدقين نفسك حقاً هذا وهم يتلاعب بك.

ماري: إياك أن تسمي ابني وهماً. أعرف لماذا تتعامل عليه. ألم يكشف فساد روحك! ألم يقل لك .. لا تعذب أمي!

فارس: ماري .. هذا جنون. نحن في عمر تحتاج فيه إلى التعاطف.

ماري: (مهتاجة) وهل تعرف التعاطف أنت ..! متى كنت متعاطفاً! كان عمره ستة أشهر حين ولدته. وماذا فعلت آنذاك!

أذكر .. جمعت لعباك النتن في فمك، ثم بصقت على الأرض وكأنك تهيل عليه التراب. لم تنظر إليه، ولم تبال بالأمر كأنك رأيت جيفة في الطريق، وكأنه لم ينزل من صلبك الهالك.

فارس: لا يحق لك أن تفتحي هذه السيرة الآن.

ماري: نعم .. ينبغي أن نفتح هذه السيرة. دائماً تريد أن تطوي كل شيء. لكي لا تذكر عيشك. ثلاثون سنة من النسيان. أنت تطوي وتلهم، وأنا أترجم في الشقاء، وفي ترتيب الحياة حولك كي تلهو بلا منقصات.

فارس: هذه قسوة فظيعة. كيف يخطر لك أن تفتحي دفاتر العمر في هذه الليلة الباردة! ما الذي غيرك يا ماري! كنت دائماً ودبعة كالجمامة راضية كالمغموسة بالنعمة. لم تكوني تتذمرين، أو تناكدين. لا أعرف ماذا

فارس: ماما الحلوة .. ماما مالي .. أنا بلدان. حطيني بحضنك .. ماما لذي علي (يقلد صوت طفل يبكي) أنا بلدان .. أنا بلدان.

ماري: عد إلى فراشك.

فارس: (مواصلًا لعبته) ماما زلعانة مني! ليش. ماما أنا خايف .. فيه عفريت. ماما خبيني بحضنك.

ماري: يا الله ما أثقل دمك! عد إلى فراشك.

فارس: هل صار دمي ثقیلاً. كنت تضحكين حين ألاعبك، وأقلدك الأطفال الصغار.

ماري: (بعنف) كنت أضحك من القهر، ومن الشفقة أيضاً.

فارس: ما الذي يضايقك .. إنك تزدادين قسوة يا ماري. ونحن واحدنا للآخر. ليس لي أحد سواك، وليس لك أحد سواي.

ماري: (تنهض من فراشها منتفضة) ومن قال .. ليس لي أحد سواك!

فارس: (يحاول أن يجلس على طرف السرير) ماري .. وسعي لي قليلاً.

ماري: (صانحة) انهض .. كم مرة قلت لك. لا أريد أن تلمس فراشي.

فارس: (ينهض خائفاً) لا يحق لك أن تعامليني بهذه القسوة. من لك سواي..!

ماري: ألا تعلم من لي سواك لي ابن.

فارس: أتعلميني أجن ..! من أين تخترعين لنا أبناء!

ماري: هس .. إنه في الغرفة العلوية. ألا تسمع وقع خطواته! عد إلى فراشك، وإلا ناديت وقلت له .. إنه يعذب أمك يا بشير. فارس: لاشك أن هذا الداهية خطف

ولطف، وستغني بأعذب الأصوات كي
تواسيك، وتقل قلبك بالفرح. وأنا الآن ..
أعيش في كنف ابني الذي عاد، منتظرة تلك
الرحلة المهففة بالطهارة. كل ليلة أظهر،
وأظهر فراشي، وأنتظر. وماذا تعرف أنت
عن الفرح الذي أنتظره! ستكون شهقة
لطيفة، ثم أسمع رنين أجراس فضية تموج
حولي كالانسام الندية، ثم أرحل عنك وعن
هذه الدنيا المتعنتة.

فارس: لن تفعلني .. لا يمكن أن ترحلي،
وتتركيني وحيداً. أنا بردان، وليس لي أحد
سواك.

ماري: وهل فعلت شيئاً حتى يكون لك
أحد! حتى الولد رفضته، وكفنته بالبصاق.
فارس: ألا تتعبين من لومي! أنا أيضاً
كان لي نصيبي من هذا الشقاء ..
ماري: أنت تتحدث عن الشقاء .. !
تذكر كيف مضت حياتنا.

فارس: بحق الله .. دعي الماضي يا
ماري. إنني بردان .. ولعلي لن أبق حياً حتى
الصباح.

ماري: أعرف هذه النغمة. كلما أردت
شيئاً، تلوح لي بالموت الوشيك.

فارس: لا أريد إلا أن تدعي الماضي،
وتوفي لي حقي. لي عليك الطاعة يا ماري.
ماري: أنفقت حياتي في طاعتك، وماذا
جئت!.. العقم، وتبديد العمر. هل تذكر
ماذا أهديتني في عرسني! كانت ماري
عمياء لا تعرف شيئاً عن الرجال، وأهداها
عريسها في ليلة زفافها داءً لوث طهرها،
وهدم صحتها. هل تذكر دقات النار في
جوفي! وكنت ترد علي بمجون ساخر .. إن
لذة الرجال موجهة يا ماري. كنت أتغن،

فعل بك هذا الداهية! منذ استأجر هذه
الغرفة، وأنت تتحولين.

ماري: طبعاً لا يعجبك أن يظهر ابني بعد
هذا الغياب الطويل. وأن يقف إلى جانبي
في الشقاء الذي سببته لأمه. في البداية ..
حين لم تكن تعرف إلى جانب من سيقف،
كنت تحبه وكنت لا تغل من التغني بمزاياء في
البداية .. حين كان يزودك كل صباح ببعض
السجائر، ويلاعبك بالزهر مسيراً قلة همتك
وكسلك. ألم تكن تحبه! قل .. ألم تكن
تدحه على الطالعة والنازلة!

فارس: (مرتبكاً) أعترف أنني أحبته في
البداية.

ماري: وما الذي بذل المحبة نفوراً!
فارس: انظري .. لقد قلب حياتنا ألم
يقرب حياتنا يا ماري! إنه يخيم علينا،
ويبرز النكد بيننا. لم أعد أشعر بالإرتياح
في هذا البيت، ولا حتى في القهوة. أحسه
كالظل ورأني كيفما تحركت. وهو لا يتعب
من لومي. دائماً يلومني. وفي النهاية ..
من هو! إنه غريب يستأجر لدينا غرفة.

ماري: لا تقل إنه غريب. ولو كان غريباً،
لما باليت إن لامك. طبعاً .. أنت تكرهه،
وتخاف منه لأنه جاء كي يرتب ما تبقى من
حياة أمه، ويخفف قليلاً من الشقاء الذي
قاسمت منه. الشقاء الذي تجرعه ثلاثين
سنة، وهي صامته وراضية. أنتعرف ماذا قال
لي اليوم! قال لي .. حين تصعدين إلى
السما .. يا أمي، ستجدين الملائكة حائرة،
تتسأل كيف نعوض هذه المرأة عن الشقاء
الذي تكبدته. وأي فرح يمكن أن يغسل
روحها من العذابات التي تحملتها! أه يا
أمي .. ستوف الملائكة حولك كطيور من نور

ماري: (خائفة) بحق الله اسكت .. إنك تجعلني أبكي. (تنهض من فراشها، وتقترب من الديوانة، تجبر فارس على التمسّد، وتدثره بالأغطية) لا أعرف صدقك من هزلك .. ولكن لا أحتمل أن تبكي.

فارس: نعم .. هذه هي ماري التي أعرفها. هاتي يدك كي أقبلها. أنا أعلم أن قلبك ناصع كالثلج، لكن هذا الغريب دخل بيننا كالجنى ..

ماري: أهذا، ونم. هل تريد أن أضع لك بطانية أخرى!

فارس: أتريد ..! ما أصفانا حين نكون وحدنا. ما كان يجوز أن ننشري سرنا أمام غريب.

ماري: (بغضب) قلت لك هذا الغريب ابني. منذ سنوات طويلة، وأنا أترقب عودته.

فارس: ياديين النبي .. هل أنت ممسوسة بماري! لاشك أنه سحرك، أو عمل لك عملاً .. لا .. لن أسمع لغريب أن يخرب حياتنا، ويهتك آخرتنا. غدا سأطلب منه أن يحزم حقيقته، ويرحل.

ماري: وبأي حق تطلب منه أن يرحل! هو في بيته .. هو في بيتي .. ألم يكن أبي هو الذي اشتري لي هذا البيت! ألم يكن هو الذي اشتري لي ماكينة الخياطة التي تأكل منها! ألم أشتري بتعبتي وكدي كل ما لدينا! وأنت .. ماذا كنت تفعل ..! كنت تلهو بين البيت والمقهى.

فارس: قلبي .. إني رمة. قلبي إني علقه. ماري: لا أريد أن أقول شيئاً، ثم، ودعني أستر.

فارس: ألا تلاحظين .. ما كنت امرأة تمثّن

ولا أفهم لماذا .. وكانت أوجاعي تزداد، ولا أجرو على الإستفسار أو الشكوى. كنت دائماً مطيعة، ولم أجن من الطاعة إلا العقم والسقم والبلوة.

فارس: لا بماري .. ما حدثتني مرة بهذه القسوة. أنا أيضاً كنت جاهلاً، ولم أكن أعرف الكثير عن النساء.

ماري: تلك الأيام .. كم تباهيت، وعاندت!

فارس: كل الرجال يحبون التباهي قليلاً. كنت مسكيناً ووحيداً مثلك بماري. ولم أعاند إلا لأخفي هذه الحقيقة. يا الله .. ماذا دهاك ..! مرت سنوات لم تفتحي فيها هذه السيرة. واللييلة فجأة يخطر لك أن تنبشي كل الأمان! هل حرصك هذا الغريب علي ..! قل لي يا ماري .. هل كشفت أسرارنا، وتفاصيلنا أمام هذا الغريب!

ماري: من حق ابني أن يعرف ما قاسته أمه.

فارس: (يخفي وجهه بكفيه، ويتراجع لينهار على الديوانة) لا .. لا .. يا عيب الشوم. هذه كبيرة بماري. فضحتني أمام غريب. أين أخسئ وجهي ..! (يبسداً بالإتضاع) إنك تكريهيني يا ماري. ليتني مت قبل أن أرى ماري اللطيفة والرحيمة تتحول إلى مخلوق غاضب وأناثي. يارب .. أبتهل إليك أن تخلص روحي اللييلة. أنا مقطوع من شجرة، والمرأة التي هي سندي فضحتني، وتنكرت لي. إني وحيد وبردان. عظامي تنفك، وأحشائي ترتجف. وأنا وحيد لا يحنو علي أحد. يارب .. لم أكن أطلب إلا سترة الآخرة، فأني عقاب تنزله بي ..!

فراشها).

فارس: ماذا فعلت! إنني أكره الظلام. إنني بردان، وأكره الظلام. هذه الليلة رهيبة ياماري. أقسم لك أنها رهيبة.

ماري: (بصوت خافت وخاشع) أبانا الذي في السماوات .. ليتقدس اسمك .. ليأت ملكوتك .. لتكون مشيبتك كما في السماء، كذلك على الأرض. (تتلاشى الإضاءة).

المشهد الثاني

(غرفة في بيت ماري يسكنها مساعد في الجيش اسمه كاظم وزوجته غادة وابنتهما ذو السنوات الثلاث أو الأربع واسمه نائر. كاظم يرتدي بيجامته، ويجلس على بساط مفروش في الأرض. وأمامه طبق من القش عليه صحنون مازة وفروج مشوي وكأس عرق. غادة تجلس في زاوية وفي حضنتها دفتر رسائل تكتب فيه. الولد نائم. قرب كاظم راديو يبث أغنية فيروز التي اشتهرت كثيراً أيام الانفصال وبعد الثامن من آذار.. «سأتليني يا شام».)

كاظم: أين البصل ألا يمكن أن تصنعي المازة إلا ناقصة، يوماً لا أجيد الزيتون، ويوماً لا أجيد المخلل، إنك تحضرين مزتي وكأنها عقوبة.

غادة: هل نسيت البصل!

كاظم: اي نعم ياست .. نسيت البصل .. يا الله .. فزي، وهاتي بصل.

(تضع غادة الدفتر جانباً، وتنهض بهدوء. تخرج من الغرفة لتأتي بالبصل)

كاظم: (يرشف من كأسه، ويدندن مع

.. هذا الشاب سمم روحك يا ماري. لا .. لن أتركه يسمم روحك النقية. ينبغي أن يرحل. ولا تنسي أن في البيت عائلة أخرى، وهناك أمور نتحدث.

ماري: اسكت، ولا تزد كلمة.

فارس: أتريذين أن يغدو بيتنا وكرماً للمشاكل! أنتحمل في عسرنا هذا سوء السمعة والفضيحة! وليتنا نعلم من هو .. افتحي عينيك جيداً ياماري. ماذا نعرف عنه! يقول إنه طالب. هل طالباً لا يغادر غرفته إلا في الليل! لماذا لا يحمل كتباً، ويذهب إلى الجامعة كالطلاب الذين عرفناهم من قبل! افرضي أنه متورط في السياسة.

ماري: اسكت .. اسكت .. أمنعك أن تثير الشكوك والأقاويل حول ابني.

فارس: لا تجعليني أجن. من أي أب أنجبت هذا .. الإبن!

ماري: من أب يعيش في صلبه المرض، وتأكل الغيرة قلبه. حين ولد لم تبال به، وحين كبر ونضج أصبحت تغار منه، وتخافه. فارس: استسيقظي يا امرأة .. إما أن يرحل، وإما أن نجن جميعاً.

ماري: اسمع يا رجل .. إذا لم تعجبك عودة ابني، فارحل.

فارس: ماري .. أطلبين مني الرحيل! .. أتخلين عني من أجل صعلوك لا نعرف أصله أو فصله ..!

ماري: ما قلته واضح. ولا أريد أن أسمع كلمة أخرى. هذا بيتي، وابني عاد لي، وأنا أريد الآن أن أصفو وأستريح.

فارس: أنت لا تعرفين زوجك إذن. إذا صمم فارس ..

(تطفئ مساري النوايسة، وتندس في

الأغنية) سائليني .. سائليني يا شآم.
(ينهض، ويتحفص ابنه، فيجده نائماً.
يناديه بصوت خافت) ثائر .. ثائر .. إنه
يجب الفروج. لو أطعمته قبل أن ينام ..
سأخبره له الفخذ. إنه كأبيه يحب الأفخاذ.
(تدخل غادة حاملةً صحناً فيه شرائع من
البصل) ألم تلاحظي أن ثائر كأبيه، يحب
الأفخاذ .. (اقتطعي له فخذاً كي يأكله في
الصباح.

غادة: عندما تنتهي.
كاظم: لا .. اقطعيه الآن.
غادة: طيب .. طيب اتركه في الصحن.
كاظم: حين أطلب شيئاً، نفسي ولا
تعاندي.

(تتناول صحناً فارغاً، وتقطع فخذاً من
الفروج المكثف، وتضعه في الصحن.)
كاظم: أنت أيضاً يمكنك أن تأكلي قطعة
من الفروج.

غادة: شكراً .. تعشيت مع ثائر.
كاظم: اليوم مزاجي رائق يا غادة، ولا
أريد أي تعكير. (يعد لها الكأس) خذي
رشفة.

غادة: تعرف أنني لا أحب طعمه.
كاظم: خذي رشفة صغيرة.
(تتناول الكأس، تضعه على شفتيها،
يبدو النفور على ملامحها.)

كاظم: اشربي، ولا تخافي. هذا يقوي
الدم، ويجلو الروح. (تعود إلى ركنها،
وتتناول الدفر) ألم تنته من الكتابة لأخيك!
اكتبي له إن صهرك يقرئك السلام، ويشرب
على البعد كاسك. ولا تنسي أن تخبريه أن
الشووة تقوي مركزها بعد أن دحرنا
الإنفصاليين والحدوديين الخونة من جماعة

طاووس مصر. اي .. اي .. قلولي له هذه
المرة لم تنقش مع عبد الناصر. هو يغني ..
أكلك متين يا بطء، ونحن نجيبه .. يا كركدن
لا تحسبن تاتقبضن. نعم اكتبى له هذا كله
على لساني. وقولي له لا نحتاج إلى علم
الأجانب، وعليه أن يعود لكي يخدم الثورة.
لماذا لا تكتبين..!

غادة: لن أكتب له ذلك.
كاظم: هاتي الدفتر. سأكتب له بيدي.
غادة: إني أحب عبد الناصر.
كاظم: ماذا قلت .. اهل جنت!

غادة: إني أحب عبد الناصر.
كاظم: ومتي كان هذا الحب المفاجئ! هذه
أول مرة أسمع هذه القصة. أتبحثين عن
الشر! قلولي .. أتبحثين عن الشر!

غادة: إني أحب عبد الناصر.
كاظم: قلت لك الليلة مزاجي رائق، فلماذا
تريدين استفزازي!

غادة: إني أحب عبد الناصر.
كاظم: (وهو يهب غاضباً) إني سألعن
أجدادك على أجداد عبد الناصر. سأكسر
رأسك، وأعجنك بدمك. (يمسكها من
شعرها) أتتحدين مبادئي! أتريدن خراب
بيتي! خذي إذن ..

(يشرع في ضربها. تستسلم غادة ولا
تحاول المقاومة).
غادة: اضرب ..

كاظم: لم يعرف عمي كيف يربيك، أما
أنا فأعرف.
غادة: اضرب ..

كاظم: والله سأشفيك من هذا العناد.
(يزداد قسوة في الضرب والركل) يا بنت
الصرماية .. علام ترفعين أنفك في وجهي!

ضربك! كنت الليلة رائقاً.. كنت أنوي أن تكون سهرتنا لطيفة.. ما الذي يركب رأسك فجأة؟

غادة: كان خطأً.

كاظم: أتعرفين أنك أخطأت!

غادة: كان كل شيء خطأ منذ البداية.

كاظم: اسمعي يا بنت الحلال .. أعترف أن مزاجي فائر، ولكن قلبي أبيض. أما أن لك أن تتعلمي كيف تداريني! تأخذين عيوني إذا عرفت كيف تداريني. وفي النهاية أنت ابنة عمي. إنك من لحمي ودمي، ويعذبني ضميري كلما قسوت عليك.

غادة: كان كل شيء خطأ منذ البداية يا ابن عمي.

كاظم: لا تحملي علي. ألا تعرفيني .. إنني سريع الغضب، سريع الرضا يا غادة. ألم تتعمدي أن تفوّري دمي! ممالك وعبد الناصرا هل صرت تشتغلين بالسياسة؟ تعالي.. واجلسي قربي.

غادة: سأتهي رسالة أخي.

كاظم: طيب ساعدك حتى تروقي. (يكرع كاظم كأسه، ويفسّخ بيدين نهنتين الفروج، ويبدأ بالتهامس فيما تحاول غادة أن تتم الرسالة).

كاظم: (عمل قطعة من الدجاج، ويقترب منها) افتحي فمك.

غادة: لا أريد.

كاظم: افتحي فمك. هذه لقمة للمصالحة.

غادة: لا أريد.

كاظم: (بغضب) لا تكوني سوداء القلب. خذبيها من يدي. (تفتح غادة فمها باستسلام، فيدس لها قطعة اللحم) ولو .. اغثريها بمالحة. صحة .. هل أعتبر أننا

ألا شهادة الكفاءة تعشرت بك، أم لأن أخاك المحروس ملأ رأسك بالتحلل والفساد أنت هنا .. أنت مع كاظم الذي لا يحب أن يسمع إلا كلمة حاضر.

(يستيقظ الولد مفزوعاً وهو يصرخ باكياً).

ثائر: ماما .. ماما ..

كاظم: تم أنت الآن.

ثائر: اترك ماما .. اترك ماما ..

كاظم: (للطفل) اسكت، ونم. يلعنك، ويلعن أمك معك. العمى .. ألا تكفي هذه السنوات لترويضك. والله سأدفنك حية إن لم تبدلكي هذه الطباخ اللثيمة. لقد زوجني عمي أفة لا امرأة.

(تذهب غادة، وتفرق الولد من السرير. تضمه بحتان، وهي تبكي).

ثائر: وجهك .. وجهك ماما ..

غادة: لا تخف يا حبيبي .. لا تخف.

كاظم: طار الكأس، وطار الرواق. العمى .. ما هذه المصيبة. (صارخاً) هنا أنا الله. في هذا البيت أنا ربك الذي تعبدون. ليس لك كلمة، وليس لك قول. ألم تفهي بعد! ما أريده هو الطاعة. (يصب كأساً، ويكرعه دفعة واحدة).

ثائر: ماما .. خائف.

غادة: لا .. لا تخف يا حبيبي.

ثائر: ماما .. دم .. دم.

غادة: (تمسح فمها، وتلاحظ الدم على كفها، لا شيء .. لا شيء. الآن أغسل وجهي، ويروح الدم. تم أنت الآن. (تضع الطفل في فراشه، تصلح هيئتها قليلاً، وتغسل وجهها).

كاظم: أينبغي أن تدفعيني دائماً إلى

تصافينا!

(تنهض غادة، وتتجه نحو الباب).

كاظم: إلى أين!

غادة: (وفمها محشو بالطعام) إلى بيت الخلاء.

كاظم: طيب .. لا تنسي أن تسلمي على رئيس البرلمان.

(تخرج غادة فيمما يقهقه كاظم على طرفته، ويعود إلى التهام طعامه بشراهة).

المزيج: (مع خلفية موسيقية ناعمة) الليل والشعر. (يعلو صوت الموسيقى، تستمر

الحظات ثم تخفت تدريجياً) عيداك غابتا نخبيل ساعة السحر ..

(يقبّر كاظم مؤشّر المذيع حتى يستقر على أغنية خفيفة. تعود غادة)

كاظم: بحياة أخيك .. تعالي إلى قربي. أنا مصرّ أن تكون هذه الليلة راقية.

غادة: ماذا تريد!

كاظم: إن الليبية بالإشارة تفهم.

غادة: حاضر.

(وتبدأ بخلع ملابسها).

كاظم: (وهو ينظر إليها بشيق) أترين! ما أسهل أن تكون حياتنا كلها وفاق وهناء.

يا الله .. سأغسل فمي، وأوافيك (يخرج من الغرفة).

غادة: كان كل شيء خطأ (يجفل الولد في نومه، ويشهق تهرع إليه غادة) اسم النبي

عليك .. حوطتك بالله .. نم يا حبيبي نم .. نم يا حبيبي نم.

كاظم: (وهو يدخل هامساً) هل استيقظا! غادة: لا ..

كاظم: (وهو يفرك يديه) عظيم .. عظيم. (بطفيّ النور في الغرفة).

المشهد الثالث

(غرفة ماري. ماري تجلس وراء ماكينة الخياطة وفارس يتربع على الديوان ويدثر ساقيه بالأغطية. يتناول من سترته القريبة عقب سيجارة طويلة. يسويه بأصابعه ثم يشعله).

فارس: ما القصة! رأيتك اليوم يخرج ميكزاً.

ماري: من!

فارس: المستاجر.

(تتوقف ماري عن الخياطة. تلتفت إليه، وترشقه بنظرة مركزة وقاسية).

فارس: فعلاً .. لم أراه مرة يخرج باكراً.

ماري: يقبر عظامي .. من أجل راحة أمه، يبدل عاداته ويهجر في الخروج.

فارس: ماري .. طلع النهار.

ماري: نعم .. طلع النهار. أنا أكسر ظهري أمام هذه الماكينة، وأنت تقضي اليوم في الجلوس والخمخة.

فارس: أعني أن النهار يبدأ وهام خرافات الليل

ماري: (غاضبة) ماذا تقصد بالأوهام والخرافات!

فارس: أقصد تلك الحكاية التي نقضت ليلتنا. ماري .. أقبقي .. ليس لنا ولد.

ماري: أتريد أن أخاضك، وألا أبادلك الكلام حتى الممات! إنه ابني .. هل تعرف

لماذا بكر في الخروج!

فارس: يادين النبي .. أخبريني لماذا بكر في الخروج.

ماري: أضاف الله من عمري على عمره

ماري: صباحك الخير والبركة .. تعال يا جيبني .. ماذا تحمل!
 ثائر: هذا طرزان.
 ماري: أهذا طرزان الشجاع!
 ثائر: نعم .. بيد واحدة، يهد البيانة.
 ماري: يهد البيانة كلها من اشتراه لك!
 ثائر: بابا .. عندي سر .. (يخضض صوته) أنا لا أحب بابا.
 فارس: عيب يا ولد .. يجب أن تحب بابا.
 ثائر: لا أحب بابا، ولا أحب عمو فارس..
 ماري: (ضاحكة) والله ما قصرت .. ولماذا لا تحب بابا!
 ثائر: لأنه يضرب ماما .. (يمد يده إلى ذراع الماكنة) هل أدورها!
 ماري: لا .. لا .. أبعد يدك .. واو ..
 فارس: سأخرج. هل تريد شيئا من السوق!
 ثائر: شوكلاته ..
 فارس: اسكت أنت ..
 ماري: لا تصرخ في الصبي. لا أحتاج شيئا.
 فارس: طيب .. (يتجه نحو الباب، يتردد لحظات، يعود متصاغرا) ماري .. لا أستطيع الخروج وأنت زعلاية.
 ماري: لا تشغل بالك. لست زعلاية.
 فارس: هل أجد معك ليرة! لن أصرفها، سأضعها في جيبني للأمان.
 ماري: ألم تزعلني!
 فارس: كيف أحدها ومن لي في الدنيا سواك! أنت زوجتي، وأمي، وأبي.
 ماري: وأبني..
 فارس: ليكن .. هو ابنك .. هو ابننا إذا شئت.

.. خرج ابني مبكراً كي يرتب سفري. بكى حين فاتحته بالأمس، ولكن حين ألححت .. وقلت له .. ليس لدي من أعتمد عليه، قبل وهو يشهق يدموعه. سيختار لي تابوتا زاهياً، وسيوصي الرخام على رخامة تغطي بجمالها شقاء هذه الدنيا.
 فارس: (يقفز كالملدوغ) ماذا تقولين! فضلت أن تكلفي هذا الغريب بدلاً مني! ..
 ماري: اسكت، ولا تدعني أخرج ما في بطني. كم مرة كذبت، وكم مرة أنفقت ثمن التابوت!
 فارس: أعترف أنني أخطأت، ولكن هذه آخرتنا ويجب أن نرتبها سوية. عشنا معاً طوال هذا العمر، ولن نفترق عند حافة القبر.
 ماري: لا يا فارس .. يكفي هذا العمر .. سيكون ظمأ لا يرضاه الرب إذا تبعته إلى الآخرة.
 فارس: (متباكياً) وأنا .. هل ترميني كالإتيام! أن يكون لي تابوت! أن تكون لي رخامة!
 ماري: أنفقت ثمن الرخامة مرتين.
 فارس: لا أفهم .. هل تنتقمين مني!
 فاري: أنقضى العمر، وفات الأوان. ذات يوم .. لو ملكت الجرة .. لكن لا .. دعي ما في النفس راقداً في النفس.
 فارس: (مازال يتباكى) أنا يتيم .. حقاً! إنني يتيم .. ستحملين وزري عند الرب. لن أبادل الكلام بعد اليوم. نعم .. سأحده، وسنقضي بقية العمر كالغرباء..
 ماري: ليكن .. إن الله بصير، وهو يعرف من حمل الأوزار فعلاً.
 (يدخل ثائر).
 ثائر: صباح الخير ..

ماري: (تقد يدها إلى صدرها، وتخرج قطعة نقود) خذ .. هذه نصف ليرة.
 فارس: اجعلها ليرة يا ماري.
 ماري: لا فرق بين الليرة ونصف الليرة مادمت لن تصرفها.
 فارس: (متذلاً) اجعلها ليرة يا ماري.
 ماري: (تقد يدها إلى صدرها بغضب، وتخرج قطعة نقدية أخر) أنا أكسر ظهري وراء هذه الماكينة، وأنت تكش الذباب وتقول هاتي. خذ ..
 فارس: كثر خيرك ..
 (يتناول القطعة بلهفة، يدسها في جيبه، وينفث خارجاً من الباب).
 ثائر: خالة ماري .. يا حرام .. طرزان .. بردان. ما عنده ثياب.
 ماري: ما عنده ثياب! فهمت عليك. تريد أن أخيط له لباساً!
 ثائر: إي خالة ماري .. أريد تنورة.
 ماري: تنورة لطرزان! لا .. سأخيط له بذلة عسكرية مثل بابا.
 ثائر: لا .. لا أريده مثل بابا.
 (تدخل غادة).
 غادة: هل جئت تعذب الخالة ماري!
 ماري: هو يعذبني .. إنه يسلمني، ويهيج نهاري.
 ثائر: خالة ماري .. خيطي تنورة لطرزان.
 ماري: تكرم عيونك .. ستعمل تنورة لطرزان.
 غادة: ألا يكفي الخالة ماري ما لديها من شغل! بماذا أساعدك!
 ماري: هل تقرشين لي هذا الكما يتبقى أن أنهي فستان نوار اليوم. (تخرج المقص، وتناولها لها ثم تتناول قصاصات من القماش، وتعطيها لثائر).
 خذ .. اللعب بها الآن.
 غادة: إي حبيبي .. أخرة إلى الدار، واللعب هناك.
 ثائر: والتنورة ..!
 غادة: سأحملها لك معي.
 (يخرج ثائر).
 غادة: رأيتك تصعدين في الليلة إلى غرفته.
 ماري: هل سمعت صراخه!
 غادة: نهضت من الفراش مذعورة، ووقفت خلف النافذة أنتصت.
 ماري: يا حبة عيني .. لاشك أنه عانى كثيراً في غريته. قلت له أن يفتح صدره، ولكنه تهرب ولم يشأ أن يثقل على أمه.
 غادة: هذه ثاني مرة أسمع بصرخ في الليل.
 ماري: يقول إنها كوابيس عابرة. وعندما يصحو يبتسم، ويطيب خاطري. وقولي لي .. هل تحببته ..!
 غادة: أه يا خالة .. غاذا أقول! كنت أسأل أخي دائماً .. ما هي علامات الحب! وكان يجيبني .. تكون الأيام رتيبة والروح راكدة، فإذا أحب المرء، يشعر أن الأيام لا تتشابه وأن الدنيا تتجدد وتزهو، وأن حواسه تستفيق على مذاقات عجيبة .. كل شيء يغدو بهجة ولهفة. لا أذكر كل ما قاله، ولكن أعرف اليوم أن لكل كلمة قالها معنى حقيقياً، وأن عباراته وحدها هي التي تصف ما أشعر به، وما يجيش في داخلي. نعم .. منذ التقينا وأنا أشعر أنني أعيش في دنيا جديدة.
 ماري: لماذا لم تنتظريه إذن!

ماري: (تقد يدها إلى صدرها، وتخرج قطعة نقود) خذ .. هذه نصف ليرة.
 فارس: اجعلها ليرة يا ماري.
 ماري: لا فرق بين الليرة ونصف الليرة مادمت لن تصرفها.
 فارس: (متذلاً) اجعلها ليرة يا ماري.
 ماري: (تقد يدها إلى صدرها بغضب، وتخرج قطعة نقدية أخر) أنا أكسر ظهري وراء هذه الماكينة، وأنت تكش الذباب وتقول هاتي. خذ ..
 فارس: كثر خيرك ..
 (يتناول القطعة بلهفة، يدسها في جيبه، وينفث خارجاً من الباب).
 ثائر: خالة ماري .. يا حرام .. طرزان .. بردان. ما عنده ثياب.
 ماري: ما عنده ثياب! فهمت عليك. تريد أن أخيط له لباساً!
 ثائر: إي خالة ماري .. أريد تنورة.
 ماري: تنورة لطرزان! لا .. سأخيط له بذلة عسكرية مثل بابا.
 ثائر: لا .. لا أريده مثل بابا.
 (تدخل غادة).
 غادة: هل جئت تعذب الخالة ماري!
 ماري: هو يعذبني .. إنه يسلمني، ويهيج نهاري.
 ثائر: خالة ماري .. خيطي تنورة لطرزان.
 ماري: تكرم عيونك .. ستعمل تنورة لطرزان.
 غادة: ألا يكفي الخالة ماري ما لديها من شغل! بماذا أساعدك!
 ماري: هل تقرشين لي هذا الكما يتبقى أن أنهي فستان نوار اليوم. (تخرج المقص، وتناولها لها ثم تتناول قصاصات من القماش، وتعطيها لثائر).
 خذ .. اللعب بها الآن.
 غادة: إي حبيبي .. أخرة إلى الدار، واللعب هناك.
 ثائر: والتنورة ..!
 غادة: سأحملها لك معي.
 (يخرج ثائر).
 غادة: رأيتك تصعدين في الليلة إلى غرفته.
 ماري: هل سمعت صراخه!
 غادة: نهضت من الفراش مذعورة، ووقفت خلف النافذة أنتصت.
 ماري: يا حبة عيني .. لاشك أنه عانى كثيراً في غريته. قلت له أن يفتح صدره، ولكنه تهرب ولم يشأ أن يثقل على أمه.
 غادة: هذه ثاني مرة أسمع بصرخ في الليل.
 ماري: يقول إنها كوابيس عابرة. وعندما يصحو يبتسم، ويطيب خاطري. وقولي لي .. هل تحببته ..!
 غادة: أه يا خالة .. غاذا أقول! كنت أسأل أخي دائماً .. ما هي علامات الحب! وكان يجيبني .. تكون الأيام رتيبة والروح راكدة، فإذا أحب المرء، يشعر أن الأيام لا تتشابه وأن الدنيا تتجدد وتزهو، وأن حواسه تستفيق على مذاقات عجيبة .. كل شيء يغدو بهجة ولهفة. لا أذكر كل ما قاله، ولكن أعرف اليوم أن لكل كلمة قالها معنى حقيقياً، وأن عباراته وحدها هي التي تصف ما أشعر به، وما يجيش في داخلي. نعم .. منذ التقينا وأنا أشعر أنني أعيش في دنيا جديدة.
 ماري: لماذا لم تنتظريه إذن!

بعد يوم.. آه يا خالة ماري .. كم مرة قررت أن أقتل نفسي. ولم يكن يردني إلا هذه الزهرة التي أنجبتها. كنت جشة .. كنت أعتقد أن الحياة لن تكون إلا تكراراً سقيماً لليلادة والعذاب وخواء الروح. وفجأة .. تبدل كل شيء. أزهرت الدنيا، وتجددت، توهجت الحواس .. ولم تعد الأيام متشابهة. ولو كنت أعلم، لواجهت العالم كله وانتظرت .. لكن كمما ترين .. لم تأت الأشياء في أوانها.

ماري: حقاً .. لا تأتي الأشياء في أوانها. كان ينبغي أن أنتظر ستة وعشرين عاماً. ومع هذا .. ينبغي ألا ندعهم يخطفون هذا الأمل.

غادة: من تقصدين؟

ماري: فارس .. وزوجك .. وربما آخرون. غادة: لا .. لم أعد أستطيع أن أتخيل الحياة بعيداً عنه.

ماري: أتستطيعين مواجهة زوجك وأهلك والناس؟

غادة: لا أدري .. يجب أن أستطيع .. ما عاد يهمني الضرب، ولن يكون هناك عذاب أشد وطأة من فراقه.

ماري: آه يا جبيبتي .. لو عرفت ماري كيف تواجهه، لوفرت على نفسها شقاء ثلاثين سنة. ايه .. انقضى العمر، ولم نذق منه إلا المرار.

غادة: هل شقيت كثيراً يا خالة لماذا لا تفتحني لي قلبك ..!

ماري: طبعاً .. طبعاً .. ذات يوم سأفتح لك قلبي كما فتحت له ابني. ولكن مصيرك هو مدار الحديث يا غادة. أنت الآن في أوانك .. عليك أن تكوني قوية، وأن تعزمي

غادة: وهل كنت أعلم ..! سامح الله أخي. تخلي عني، وتركتني أواجه هذا كله وحدي. كان أخي صديقي وجيبي والنافذة التي أرى منها الضوء. آه يا خالة ماري .. كنا لا نتعب من الحديث وكنا لا نتعب من السهر. ورغم أنني أصغر منه، ولا أعرف شيئاً بالقياس إليه إلا أنه كان يعاملني كرفيقة له يحكي لي عن أحلامه وقراءاته. لم يكن يشبع من القراءة، وأسعد لحظاته تلك التي يحمل فيها كتاباً جديداً، ويفصص في صفحاته. كان يختار لي الكتب. كان يشاركني خبرته في الحياة. وكنا نعلم أن نتائج الدراسة معاً. حزت على الكفاءة، وحاز على البكالوريا في سنة واحدة. وكان متفوقاً كعادته. وغاب عني ذلك الصيف في ترتيب منحه وسفره إلى الخارج. قرر الوالد أن أكتفي بالشهادة المتوسطة. ولم يبذل أخي مجهوداً فعلياً كي يعود أبي عن قراره. قال لي .. أنت تعرفين أبي وقسوته. ولا أريد الآن أن أقسد سفري بالمشاكل. ابقي في البيت، وحاولي أن تواصلتي الدراسة، ساكتب له من الحارة، وأحاول إقناعه. نعم .. تخلي عني أخي، وسافر. وكان أبي قد أعطى كلمة لأخيه. وكنت أشعر بالموت بعد سفر أخي. لم أعرف كيف أقاوم. ولم تكن المقاومة ممكنة. وتزوجت ابن عمي كاظم الذي أنفق ثلاث سنوات حتى حاز على الابتدائية. كان تقصيره موضع فكاھتنا وسخریتنا، ولكنه بعد الزواج عرف كيف ينتقم من الفكاھة والسخرية. لا أخبر أهلي شيئاً عما أعانيه. كنت أجد عزائي في الرسائل الطويلة التي أرسلها إلى أخي. ولكن أخي سرقته الحياة هناك، وصار يزداد بعداً يوماً

على المواجهة.

غادة: علميني يا خالة.. ماذا ينبغي أن أفعل! لم أعد أبالي .. ويوماً بعد يوم، أشعر أنني أزداد قوة.
ماري: علينا أن نغسل غربته، وأن نحمله.

غادة: سأفعل كل ما يطلبه مني. ولكنه لا يطلب شيئاً..

ماري: نعم .. إنه يفضل أن يعطي. منذ أيامه الأولى شعرت أنه جاء كي يقاسمني همومي. ناداني أمي .. ويلطف حنون استدرجني كي أحكي ما قاسيته من الجور والحerman. تحدثت وتحدثت .. وكنت أحس أنني أتناول روح النعناع .. صدري يتسع، ويتفتح .. والهواء ينفذ بارداً ومتعشاً إلى رثتي.

غادة: نعم .. إنه يحسن الإصغاء، ويفري بالبحر. منذ سافر أخي لم يصغ إلي أحد. في عينيه لمة حزن تفتت القلب، وتجعل المرء ينسى نفسه، ويشعرى دون حياء أو ارتباك. ولكنه لا يحكي شيئاً عن نفسه. أحياناً أشعر أنه لم يسكن هذا البيت إلا لكي يرتب سفره القادم. هل أخبرك مرة كم ينوي الإقامة!

ماري: لا .. لم يخبرني. ولكن قلب الأم دليل ياغادة، وأنا أعرف أنه لم يأت لكي يلبي لهفة أمه فقط، بل جاء بحثاً عنك أيضاً.

غادة: أظنن .. لا نكاد نتبادل الوجود حتى ينقتل ويبتعد محزوناً. لا أدري ماذا يخفي!

ماري: إنه يخاف عليك .. وهو يكبس على جرحه كي لا يسبب لك المتاعب والأذى!

تصوري لو أننا في هذا البيت نحن الثلاثة فقط.

غادة: والطفل يا خالة ..
ماري: نعم .. والطفل معنا. أتعلمين .. سأرتب له حياته كما يرتب لي آخرتي. سأجذد أثاث غرفته، وأجهزها للعرس.

غادة: أي عرس ..!
ماري: عرسكما يا غادة.
غادة: أتحلمين يا خالة ..!

ماري: يجب أن تحلمي يا غادة. ستختاران ليلة، وسيكون لكما عرس بهي. هل يمكن أن تحدث بيننا مشاحنات الكنة والحماة!

غادة: أعدك ألا نتشاحن أبداً.
ماري: طبعاً لن نتشاحن. أنت فتاة طيبة، وحسنة. وأنا لا أريد إلا أن أموت مسيبة وضية بين يدي ابني الذي انتظرته طويلاً.
غادة: لا تقلبي الفرح حزناً .. أطال الله عمرك.

ماري: إن الموت بالنسبة لي هو الفرح. إنني أترقبه يا غادة، كما تترقبين ليلة عرسك. هناك .. سأجد المباح والأفراح التي فاتنتني في هذه الدنيا.

(يدخل ثائراً حاملاً قبعة أبيه العسكرية).
ثائر: ماما .. ماما .. طرزان عملها بالطاقيّة. حسبها نونية.

غادة: (تتناول الطاقيّة المبللة) ماذا فعلت بالطاقيّة! هل تريد أن يضربك أبوك!

ثائر: لا أحب بابا ..
ماري: والله ما قصرت ..
ثائر: لازم يضرب طرزان. لأنه حسبها نونية.

ماري: تقبرني .. ما أذكاك .. لا يستحق

رأسه إلا نونية.

غادة: وفي النهاية .. لن تطلع الدقة إلا برأسي.

ماري: علام اتفقنا!

غادة: نعم يا خالة ماري .. سأواجهه، وسأحلم أيضاً.

ماري: هذا هو الكلام. سنواجهه، وسنحلم أيضاً. هل يتغدى من يدك أم من يدي!

غادة: سيكون الغداء علي. يا الله يا ثائر ..

ثائر: (وهو يتبع أمه) والتنورة .. أريد تنورة لطرزان.

ماري: تكرم عيونك .. ستكون جاهزة بعد الغداء.

(تتلاشى الإضاءة).

المشهد الرابع

(كاظم وفارس يجلسان في ركن منزور من مقهى شعبي. كاظم يرتدي ثيابه العسكرية).

كاظم: (يصفق بيديه، ويتلفت نافذ الصبر) أين هذا البطيخ ..!

فارس: (وهو ينهض بتذلل) لعله لم يسمع. سأحضره لك.

كاظم: لا يازلمة .. عيب .. ابقى جالساً. (يلغو صوته) يا أخ .. يا أستاذ ..

النادل: حاضر .. حاضر .. إني أت.

فارس: ايه .. أيام زمان، كان الجيرسون أخف من الطير. يقف بين يدي الزبون قبل أن يجلس على الكرسي.

النادل: أهلاً يا أبا الفوارس .. ماذا تأمران ..

فارس: خذ طلب كاظم أفندي ..

كاظم: لا أفندية ولا بكوات. كم مرة قلت لك .. هذه ألقاب رجعية، والثورة قضت على الرجعية وألقابها.

النادل: يا عيني على الكلام الظريف .. لا أفندية ولا بكوات وكل الناس قهوتهم سادة. ماذا تأمران ..

كاظم: لا تطول لسانك.

النادل: معاذ الله .. وهل هناك أحلى من أن يكون الناس كلهم سادة.

كاظم: ماذا تطلب يا عم ..!

فارس: لا .. اطلب لك. أنا لا أريد شيئاً.

كاظم: لا يجوز .. ينبغي أن تشرب شيئاً.

فارس: (بذلة) لا أريد أن أكلفك.

كاظم: أهذه كلفة ..! اطلب يارجل.

النادل: اطلب يا أبا الفوارس، المقهى على حسابك.

فارس: طيب .. هات لي فنجان قهوة وسط، ونرجيلة.

كاظم: وهات لي فنجان قهوة سادة.

النادل: حاضر .. (وبصوت مرتفع) وعندك واحد وسط، وواحد سادة.

فارس: توصي بالنرجيلة. أريد التنباك عجمياً.

النادل: (وهو يبتعد) لا توصي حريصاً يا شارب العشت.

فارس: امش، خزاك الله .. أريكتني يا كاظم أفندي .. كيف تريد أن أناديك!

كاظم: نادني .. يا حضرة المساعد. ويا سيد كاظم، ولكن دعني من الأفندية والبكوات.

فارس: معك حق .. ولكن ماذا أفعل! أخذ لسانني على كلمة أفندي وكلمة بيبك.

فارس: كان ذلك احتيئالاً. إنه داهية
بسيعة وجوه. لو اقتصر الأمر علي، لتحملت
ولكنه قتل عقل .. تلك المسكينة ماري.
ومن يدري ماذا يفعل أيضاً ..

(يأتي النادل حاملاً القهوة ونرجيلة).
النادل: هنا قهوة سادة .. وهنا قهوة وسط
.. وهذه هي النرجيلة يا أبا الفوارس.
فارس: هل توصيت بالتبناك!
النادل: توصيت وزيادة.

(يستعد النادل، ويتناول فارس التريش
بحركة نهمة، ويشفط عدة أنفاس متلاحقة
بينما يرتفع صوت بقبقة الماء في النرجيلة).
فارس: تصور يا حضرة المساعد .. لعب
بعقل المسكينة ماري، وأقنعها أنه ابنها
وأنها أمه.

كاظم: حتى الآن لم أفهم شيئاً. هل تعني
أنه يلاطفها، ويناديها أمي
فارس: لا يا حضرة المساعد .. ليست
ملاطفة .. الأمر أخطر. أقول لك إنه محتاك
كبير. لو تسمعها كيف تتحدث عنه ..!
إنها موقنة أنه ابنها، وأنه ذلك الطرح الذي
أسقطته منذ ستة وعشرين عاماً.
كاظم: ما هذه القصة: أبلغ الوهم هذا
الحدا

فارس: لا أدري إن كان وهماً أو جنوناً!
تقول سحرها، وسيطر عليها إنه محتال
كبير. تصور. منذ أيام كثر في وجهي وقال
لي .. لا تعذب أمي. وهي كالمسوسة لا
تتعب من الحديث عن ابنها الذي عاد من
القرية. وأخشى الآن أن تسلمه الحيلة
والفتيلة.

كاظم: قل لي .. لماذا لم تنجها أولاداً!
فارس: إرادة الله .. منذ ستة وعشرين

كاظم: والآن .. درب لسانك على كلمة
ياسيد أو كلمة يارفيق.

فارس: حاضر يا كاظم أفندي .. العفو ..
قصدي يا حضرة المساعد.

كاظم: طيب .. دعنا ندخل في الموضوع.
ما هو الأمر الهام الذي تريد أن تحدثني به!
فارس: أه يا سيد كاظم .. من أيد أبدأ
.. لا أستطيع أن ألوم أحداً سواي. (يضرب
وجهه ببالغة مكشوفة) نعم .. أنا الملولم،
وأستحق الضرب على رأسي بالصرامي.

كاظم: ماذا هناك!
فارس: (يمد يداً مترددة) هل أستطيع أن
أستعير سيجارة

كاظم: خذ سيجارة، وخلصني .. ماذا
هناك!

فارس: لن يرتاح ضميري إذا لم أضعك
في الصورة .. إنه المستأجر الذي يسكن
الغرفة العلوية. تصور .. أنا الذي أجرته،
وحملت له حقيبته.

كاظم: وماله المستأجر! بخشت أذني،
وأنت تمدحه لي ... شاب مشالي تربي على
الأصول والأخلاق الحميدة، وأنه أحيا فيك
البهجة والأمل.

فارس: أنا الملولم، وأستحق الضرب على
رأسي. تصور .. ضحكك على ذقني،
وأقنعني أنه سيعلمني بعد هذا العمر القراءة
والكتابة. كان يحضر الشاي، ويدعوني
للجلوس. يا الله .. ما أدهاء! إنه يقتل عقل
الإنسان كما يشاء. تصور .. كدت أعتقد
أن لدي الإمكانات، وأن عجوزاً مثلي
ما زالت أمامه فرص وآمال.

كاظم: هذا شيء طيب .. يعلمك القراءة،
وأنت تشرب الشاي، وتدخل.

أجزم أو وراءه سرّاً، وأنه ليس بعميداً عن السياسة. ولكن ما أخشاه هو أمر آخر .. سيعذبني ضميري إن لم أكشف لك عن مخاوفي. نعم .. أنا الملولم. كان ينبغي أن أتبصر في الأمر منذ البداية. ما كان يجوز أن أقبل عازباً في بيت تسكنه عائلة كريئة ومحترمة.

كاظم: (متضيقاً) إنك الآن تغني موالاً غريباً. إلام تلمح!

فارس: لا شيء .. هذا خطأي من البداية. كان ينبغي أن أقدر أنه لا يجوز وجود شاب عازب، وامرأة تقطر ذوقاً وحلاوة في بيت واحد. ولكن .. هل كنت أعلم أنه سيلزق في البيت طوال النهار بينما يشقى الرجل في عمله وأداء واجبه! أقسم لك إنني فزعت حين أدركت الوضع، وقررت ألا أغادر البيت إلا لطارئ لا يؤجل.

كاظم: عم تحكي أيها الرجل! كفاك لفاً ودوراناً. هل لاحظت ما بشين زوجتي!

فارس: لم ألاحظ إلا أموراً صغيرة، وإبليس كما تعلم يدخل من خرم الإبرة. لا .. سامحني يارب .. لا أضع بدمتي أي شيء رديء.

كاظم: وما هي هذه الأشياء الصغيرة! تكلم بصراحة وإلا حشوت رأسك برصاصة.

فارس: دخيلك .. ليتني قطعت لساني، ولم أتكلم. لا أريد أن تغضب. أنت تعرف معزتك عندي، ويشهد الله أن عرضك هو عرضي. ما قصدته هو أن الحذر واجب، وأن علينا أن نبعد أسباب الفتنة قبل وقوعها.

كاظم: حقاً .. إنك رجل وضع. أتشير بالشبهات حول امرأتي كي أخلصك من مستأجر يضايقك!

عاماً حملت، وأسقطت في الشهر السادس. (هامساً) العيب فيها .. هي تعتقد أنني السبب. وقلت في نفسي .. يا ابن الحلال لا تصدمها مادام هذا الإعتقاد يريحها.

كاظم: لم أعرف حتى الآن أين المشكلة! إذا كنت مقتنعاً أنه محتال، وأنه يضر لك الأذى، فلماذا لا تطرده!

فارس: وكيف أطرده! كاظم: قل له .. نريد الغرفة، وافرقنا بريح طيبة.

فارس: البيت للماري. وماري تبدلت، ولم تعد هي ماري التي أعرفها والتي أمضيت عمري معها. يا الله .. هي الطيبة الوداعة تنقلب لبوة شرسة إذا حاولت أن أكذب يقينها وأكشف حقيقته. لا .. لن تسمح ماري بطرده. وإنني أعتد عليك يا حضرة المساعد في هذه المسألة.

كاظم: تعتمد علي! وماذا تريد أن أفعل..!

فارس: (بلهة مراوغة) أعتقد أن من واجبك أن تتدخل.

كاظم: لماذا! هل تعتقد أنه معادٍ بالمناسبة لم تقل لي .. ما هي آراؤه، وهل لديه ميول سياسية!

فارس: إن أحواله تثير الشكوك. تصور .. حتى الآن لا نكاد نعرف عنه شيئاً. يقول إنه يدرس الحقوق، ولكنه يظل طوال النهار في البيت ولا يخرج إلا في الليل. هذا السلوك وحده يشير الشكوك.

كاظم: ألا يتحدث عن الثورة، والأوضاع التي تمر بها البلاد!

فارس: لاشك أنه يخفي شيئاً. ولكنه أدهى من أن يترك لك مأخذاً. أستطيع أن

فارس: مستجديني جاهزاً.
(ينهض كاظم، ويفادر المقهى، بينما
يسترخي فارس متلذذاً برشف نرجيلته)
فارس: ومن يحتاج إلى ابن..! لا تفرحي يا
ماري .. لن أقبل أن يزحني ابني من
حضنك ورعايتك.
(تستمر قرقرة النرجيلة فترة، ثم تتلاشى
مع الإضاءة ببطء.)

المشهد الخامس

(الغرفة العلوية التي يقطنها المستأجر
بشير. المكان مرن ومتغير وكل شيء ينوس
بين الحلم والواقع. يبدو بشير مسترخياً وهو
يضع رأسه في حضن ماري التي تبدو
متغيرة الهيئة).
ماري: أه يا بني .. أين سافرت!
بشير: ابتعدت عن النهر لأنني أخاف منه.
ماري: الماء يجري، ويجري .. وأنا في
مكاني أنتظر .. انتزعني مني ورمه في النهر
ثم يصق. والماء يجري ويجري وأنا في
مكاني أنتظر.
بشير: غني لي أغنية ..
ماري: نسيت أغاني الأمهات.
بشير: كان يهددني صوتك الشجي، وهو
يجو بأغنية أبو الزلوف .. ما أبعد أيام
الطفولة! هل عذبك أبي؟
ماري: لا تقل أبي .. أه .. كل يوم حقنة
.. حقنة غليظة كالمسلة .. انظر .. ازرفت
عجيزتي، وامتلأت بالدمامل والإنتفاخات.
(ترفع رأسه، وتشعر فستانها فتكشف عن
عجيزتها المترهلة) انظر كيف صارت
عجيزتي.

فارس: يا حضرة المساعد يقولون .. لا
دخان بلا نار. والشبهات لا تولد بلا
أسباب. خذي هذا الكتاب .. وهل قرأت
هذه الرواية ..! .. ودعوة على فئجان قهوة
..
كاظم: سأقتلك أيها العجوز .. ما تقوله
خطير .. احذر .. أريد أن أعرف .. هل
رأيت شيئاً مؤكداً!
فارس: لا .. إنني لا أضع شيئاً في ذمتي.
هي خواطر وأشياء صغيرة .. وشعرت أن
ضميري لن يرتاح إذا لم أخبرك بها.
كاظم: اسمع .. أنا الليلة مناب،
وسأجعلك تدفع غالياً ثمن هذه الخواطر
والتلميحات الوضيعة.
فارس: حلفتك بالله لا تغضب .. إنني
أقوم بالحراسة. يا سيدي اعتبرني كلب
الحراسة في البيت. وأنا أعتبر عائلتك
مسؤوليتي، ومن مصلحتنا جميعاً أن
نتخلص من هذا المحتال. وكما يقول المثل،
لأنكم بين القبور ولا تَر منامات مفزعة. إذا
تخلصنا منه يبدأ البال، وتنقطع الشبهات.
كاظم: أعرف أنك لست خالص النية.
ولكن معك حق، لا أحتمل أن تحوم الشبهات
فوق بيتي.
فارس: يا سيدي .. أنا بين يديك. فعلت
ما يفعله الحارس الأمين، والباقي عليك.
كاظم: أيها العجوز .. هين نفسك عند
منتصف الليل. وما دام هناك قيل وقال، فلن
يبعث هذه الليلة في البيت.
فارس: هكذا يكون الكلام .. حيي الله
الرجال! ستجديني معك، وإلى جانبك. والمهم
أن نخلص من هذا المحتال.
كاظم: إذن موعدنا الليلة ..

فارس: فضحتنا بين الأهل والأعداء، ولن يستحق ابني البكر مكانته في العشيرة إذا لم يطهرنا من هذه الوصمة. انظر .. انظر .. (يشق قميصه فتبدو على صدره الأيسر كتلة لحمية زرقاء داكنة تشبه الضرع أو الثدي) أترى ماذا أصاب أباك!

بشير: (مجفلاً) ماهذا!

فارس: هذا هو العار الأسود. نعم .. صار لأبيك ثدي كالنساء (يمسك بيديه كتلة الثدي) نعم .. ثدي وله حلمة. تعال .. المسه.

بشير: (يتراجع) لا .. لا أريد.

فارس: وفيه حليب أيضاً .. حليب أسود وسأم. انظر كيف يسيل الحليب حين أعصره. (يعصر الكتلة فيسيل منها سائل شديد السواد واللزوجة).

بشير: ما أفظع الرائحة ..

فارس: نعم .. هذه هي الرائحة التي فوجئتني بها أختك.

بشير: ماذا فعلت!

فارس: ألا تشم بخورها إتفو .. لقد أحببت. خبأت لك المهمة. ستكون البكر الذي يسند ظهر أبيه، ويحمل ميراثه.

بشير: أبي ..

فارس: لا أريد اعتراضاً أو فتوراً. خذ .. (يسحب من حزامه خنجرأً مرصعاً، ويقدمه لبشير) هذا خنجر أبيك .. طهره واحتفظ به. اصحبها إلى الحقل المجاور للنهر. وحين تنتهي من الحصاد، اغسل يديك بدمها. لا تقتلها قبل أن ينتهي الحصاد. وأقول لك .. لن يهدأ غضبي وتختفي عاهتي إلا إذا رأيت دمهما يقطر من خنجري. (يقترّب منه وهو يعصر الكتلة السوداء في صدره.

بشير: (متحاشياً النظر) لا .. لا غطي فخذيك يا أمي.

ماري: (وهي تضحك ضحكة غريبة) هل تخجل .. أنا أمك. انظر كيف تشوهت عجيزتي!

بشير: لا أستطيع أن أنظر.

(ماري تجذبه من رأسه، وتعيده إلى حضنها).

بشير: يجب أن أنهض ..

ماري: لا سقر بعد اليوم ..

بشير: لا أريد العيش قرب النهر.

ماري: الماء يجري ويجري وأنا أنتظر في مكاني.

(تسقط بقعة ضوء شديدة السطوع على فارس وقد تبدلت هيئته قليلاً، إني صارم اللامح، ثابت النظرة وله شاربان غليظان، ويعتمر كوفية وعقلاً).

فارس: تعال يا ولدي ..

بشير: هل تأخرت عن الحصاد يا أبي!

فارس: أنت بكري يا بشير، وهذه السنة أمامك حصادان.

بشير: لا تشغل بالك .. سأنوب عن حصادين.

فارس: ماذا تعلمك المدارس اهل أضعفت فيك الخطوة! لنا عادات وتقاليد لا يتخلى عنها المرء مادامت فيه مروءة أو حياة.

بشير: عرفتك .. عرفتك .. إنك فارس ..

فارس: ماذا تقول يا ولد .. أنا أبوك .. وقد حان الوقت كي تحمل إرثي، وتظهر سيرتي.

بشير: أبي .. ماذا تريد مني!

فارس: إني أتكلم عن أختك.

بشير: مالها أختي!

بشير قريباً منها .. يختلس نظرات إلى
فخذها ثم يحول وجهه بحياء. بعد قليل يد
يده إلى الفخذ المكشوف ويلمسه برقة.
يسحب يده كالملسوع، يتناول الخنجر، يخرج
من غمده، ويتلاعب بالانعكاسات ضوء القمر
على النصل فسجأة ينكب على الفخذ،
ويقبله. تدهمه رعشات متلاحقة فيبتعد،
ويضبط حزنه بيده).

بشير: ملعون أنت .. لا .. لا تقذف ..
إياك أن تقذفه

(تنهض غادة بهدوء، وترجع جالسة).
غادة: هل لمستني أم كنت أحلم!
بشير: (غاضباً) لم أملك. أنت قليلة
الحشمة. لماذا لا ترتدين سروالك!
غادة: غسسته، ولم يجف بعد. لماذا لم
تدعني أغسل ثيابك!

بشير: انتهى الحصاد.
غادة: نعم .. لقد انتهى الحصاد. انظر
إلى القمر .. كم هو قريب ومضي!
بشير: نعم .. إن نوره فضاح.
غادة: أما حان الوقت!
بشير: نعم .. لقد حان الوقت.
غادة: هل سحبت الخنجر كي تقتلني!
بشير: نعم ..

غادة: لو فعلها وأنا نائمة. أرجوك .. لا
تؤلني كثيراً.

(ينهمر بشير بالبكاء، ويميل برأسه على
كتفها ويعانقها).

بشير: (وهو يشوق بدموعه) لا أستطيع
.. لا أملك الشجاعة .. إني أحبك.
غادة: أتبكي .. ! لا يا أخي .. أنا لا
أساوي دمة من عينيك .. أهدأ .. أهدأ ..
سأجيبك هذا الإمتحان. آه .. ما أجمل القمر

والسائل الأسود يجري بغزارة على لحمه
وثيابه) املاً خاشيئكم بالرائحة. شمها ..
(يحاول فارس أن يضع صدره في وجه بشير
الذي يتراجع متقزراً وخائفاً).

بشير: لا أستطيع.
فارس: شمها .. املاً رنتيك بها.
(يقهقه قهقهة لها صليل معدني ويختفي.
يرفع بشير أصابعه عن أنفه، ويقلب الخنجر
بين يديه، يسحبه من غمده ثم يعيده بحركة
نافرة. تظهر غادة في ثياب فلاحه وهيئة
مختلفة).

غادة: ما هذا! هل تحمل خنجرًا!
بشير: إنه خنجر أبي.
غادة: (برنة حزينة) حقاً .. إنه خنجر أبي.
هل تريد أن تقتلني ..
بشير: لا أدري ..

غادة: (ضاحكة) أحب أيام الحصاد.
سنتسلى كثيراً. أنا وأنت .. وحدنا في
الحقل. يالله .. هيات المؤونة والزودة. احمل
عدة الحصاد، واتبعني.
(تختفي بحركة رشيقة).

ماري: (دون أن نراها) إبق هنا ..
بشير: يجب أن أمضي.
ماري: لا تصغ إليه. ما رأيته على صدره
قديم جداً. اسألني أنا.

بشير: ومع هذا .. يجب أن أذهب.
ماري: إن الدمايل تملأ عجيزتي، ولا
أستطيع أن أتبعك. ابق هنا .. منذ عرفت
وهو ينشر الموت حوله. لا ترحل يا بني .. لا
ترحل يا بني ..

(يتغير المشهد .. خيمة في العراء، أكوام
من حزم السنابل، ليلة مقمرة، غادة نائمة
وقد انحسر فستانها عن فخذها. يجلس

غادة: هذا منام .. ألا ترى .. ! إني قريب .. ولم تتخل عني.

بشير: جئتني الرعب .. ولكن كيف أتيت!

غادة: ألا تريدني أن آتي! بشير: لا أريد أن تتهوري. سأمقت نفسي لو تعرضت للأذى.

غادة: لا تقلق. هذا الفرح الذي أحسسه يعوض أي أذى، ويشفيه.

بشير: أظنني .. !

غادة: بل أنا متأكدة. كنت أختنق وأهترئ. زنج وهواء فاسد، وفجأة جئت.. حاملاً الشمس والهواء النقي. آه .. كم انتظرتك !

بشير: وأنا .. كم بحثت عنك .. لا أصدق أن مثلي يمكن أن يحمل الشمس والهواء.

غادة: ولماذا لا تصدق! ألا ترى كيف تغيرت حياتي.

بشير: أين هوا! هل رأيت أبي! غادة: لا .. لم أره. البيت خال، والحي خال، ولا يوجد إلا أنا وأنت.

بشير: هذا فخ. ينبغي أن أعيد له الحنجر.

غادة: لن نحدد. ذهب الجميع وراء الجنازة.

بشير: نعم .. الجنازة. كان يجب أن أدرس الحنجر في طبقات الكفن.

غادة: لا .. احتفظ به. لن تستطيع أن تعيش دون خنجر.

بشير: أتعليم .. قبلت فخذك، وأنت نائمة.

غادة: كنت أظاهر بالنوم.

بشير: أكنت دائماً تتظاهرين بالنوم!

غادة: نعم .. وكنت أرتعش رعشات

هذه الليلة! ما هذا الشعر الذي تردده دائماً! ودّه لي مرة.

بشير: نسيت الشعر. غادة: حين تتذكر .. ودّه، وسأسمعك أينما كنت.

(تقبله على جبينه، وتنهض بحركة بطيئة، تتناول السروال المشور على شمائل القمح، ترتديه وتقصي بغطى هادئة وحاملة.)

بشير: أين تذهبن!

غادة: إلى النهر.

بشير: أحقاً تذهبن!

غادة: النهر ينادي. وسأفعل ما ينبغي فعله. اذهب إلى قبر أمي، وسلم عليها.

بشير: عينك غابتا نخل ساعة السحر أو شرقتان راح ينأى عنهما القمر. يارب .. إن

النهر يهدر .. إنها تغيب .. ما الذي يشل ساقي! لماذا لا أستطيع أن أتحرك! أريد أن

أنقذها .. انزع قدميك من الطين .. وأسرع.

(يحاول جاهداً أن يرفع ساقيه ولكنه يعجز. إنهما تغوصان في الأرض. يبدو

عليه العناء والفزع).

بشير: إني أغوص .. (صارخاً برعب)

الطين .. الطين.

(فجوة معتمة تستمر فترة. ثم تظهر غادة وهي ترتدي منامة شفافة. المكان غامض

يشبه علية في بيت ريفي)

غادة: (وهي تمسح على رأسه) لا تخف ..

(تمد له قدحاً من الماء). اشرب .. إن ريقك

ناشف.

بشير: لم أستطع قتلها. رمت نفسها في

النهر كي توفر علي الامتحان. كنت أغوص

في الطين والماء يبلعها. تخلّيت عنها.

تخلّيت عنها.

غريبة

بشير: هذا مستحيل. بيننا موت ودم حرام.

غادة: نعم .. مستحيل. لكن .. ما باليد حيلة. انظر .. إننا نرتعش. هات يدك .. لمس صدري. آه .. لمساتك طيبة ولذيذة .. بشير: إني أتبلل. (برعب) ابتعدي .. ابتعدي .. جاء أبي.

(تختفي غادة، بينما يتخذ بشير وضعية مخاتلة وبريئة)

بشير: (بعذوبة) عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر (فجوة معتمة. بعد قليل يقتحم كاظم وفارس المكان)

كاظم: هذا هو المشبوه إذن! جبان .. خائن. تتسلل من وراء ظهور الرجال، وتعيث بالأعراض!

بشير: كنت أقرأ الشعر.

كاظم: نحن نعرف ماذا يعني شعر المشبوهين والخونة.

فارس: إنه عدو الثورة.

بشير: الشعر برئ وجميل

(يسحب كاظم مسدسه، ويطلق عليه رصاصة في صدره)

كاظم: اذهب .. وأقرأ شعرك للأموات.

فارس: حيالك الله .. محتمل مثله لا يستحق إلا رصاصة.

كاظم: هيا شمر عن زنديك، وساعدني.

فارس: ماذا تريد أن أفعل؟

كاظم: سنحمله، ونرميه في برميل الزبالة.

فارس: نعم .. هذا ما يليق به.

بشير: (وهما يحملانه) لست ميتاً .. لا

.. لم أمت. عيناك غابتا نخيل ساعة

السحر ..

(يختفي المشهد ببطء .. وتتلاشى الإضاءة)

المشهد السادس

(غرفة كاظم وغادة. الصغير نائم وغادة تبدو وكأنها استيقظت من حلم فظيع. يدخل كاظم باشي الوجه).

كاظم: ألم تنامي بعد!

غادة: الآن صحت. لماذا عدت مبكراً

كاظم: اشتقت لك.

غادة: كأني سمعت ضجة وأصواتاً.

كاظم: لا شيء .. دحرجت ذلك الشاب المحتال، ورميته مع حقيبة خارج الدار.

غادة: (متنفضة) ماذا فعلت!

كاظم: طرده من البيت.

غادة: وبأي حق تطرده! أهى دارك!

كاظم: وفيم يهكم أمره! إنه مشبوه،

وليحمد الله أني رميته في الزقاق لا في السجن.

غادة: ولكنه مستأجر مثلنا، والبيت له

أصحابه. فما علاقتك أنت!

كاظم: كان صاحب الدار معي. ولكن

قولي لي .. لماذا يضايك طرده!

غادة: إنك تتصرف وكأنك الحاكم بأمر

الله.

كاظم: نعم .. إني الحاكم بأمر الله في

هذا البيت. هل تعتقدين أنني غافل عنك!

تدور حولك أقاويل يا ابنة العم. ماذا كان

بينك وبينه ..!

غادة: (تواجهه بغضب يائس) أتريد حقاً

أن تعرف!

كاظم: اخربي .. ولا تكرري هذه اللفظة مرة أخرى.

غادة: دعنا نتكلم بهدوء.

كاظم: انتهى الكلام، واعلمي أن مصيرك مقرون بمصيري حتى الممات. يبدو أنني أخطأت إذ لاينتك، وأخطأت إذ تجاوزت كبريائي وحدثك كالمراهقين عن حبي. أنت ملكي وإني مستعد للخوض بالدم من أجل ما أملك. كيف استطعت أن ألجم غضبي! أنت تحتتي، ومستظلين تحتتي حتى يلفك الكفن.

غادة: طلقني.

كاظم: لم أكن أريد. حاولت أن ألجم شيطاني، ولكن يبدو أنك لا تستطيعين النوم دون بهدلة.

غادة: طلقني.

كاظم: (ينهاه عليها ضرباً ورفساً) أتريدين الطلاق! خذي إذن ..

غادة: (كالمنومة، وهي تتلقى الضربات دون أن تحاول تفاديها) طلقني.

كاظم: (أنفاسه تتلاحق) توقفي .. توقفي ..

غادة: طلقني.

(تسقط غادة، ويستيقظ الصغير وهو يبكي ويصرخ).

نائر: ماما .. ماما .. لا تضرب ماما.

كاظم: ابق في فراشك يا بني. خزي الله الشيطان.

(يخضر ماءً ومنشفة. ينحني على غادة. يمسح وجهها بالماء. ويجفف الدم ثم يحملها بحنان ويضعها في السرير.)

نائر: ماما .. ماما .. (يتحرك فرائشه ويأتي إلى أمه) ماما .. ردي علي.

كاظم: احذري .. ولا تجعلني براكيني تنفجر.

غادة: أتريد أن تعرف أم لا .. !

كاظم: ستجعلين هذه الليلة جحيماً.

غادة: هو الجحيم في كل الأحوال يا ابن عمي. لا تجري وراء الأقاويل، واسمعها مني .. أعتقد أنني أحبه.

كاظم: (ببلاهة) أعيدها ..

غادة: إني أحبه .. إني أحبه .. أني ..

كاظم: (بصوت مرتفع ومتوسل) لا .. لا .. لا تكرريها. يارب. هل أنت يائسة إلى هذا الحد! أفتشين عن الموت!

غادة: لا يهمني الموت.

كاظم: قصمت ظهري يا ابنة عمي. ربما قسوت عليك، ولم أعرف كيف أعاملك معاملة طيبة. ولكن ينبغي أن تعلمي أن قلبي لم يتعلّق بامرأة سواك. بيننا طفولة وقرابة وحياة. أنا أعرف كيف رباك عمي .. ولا أصدق ما تقولين. سأنسى ما سمعت. وأنسى ما قلت. ولا تدعي الشر يدخل بيننا. غادة: (تنفجر بالبكاء) طلقني يا كاظم. يبدو أن زواجنا كان خطأ فادحاً.

كاظم: لا يا ابنة عمي .. في عائلتنا لا يوجد طلاق. ولأنسي أن أبونا ربطا، ومنذ الطفولة، بين قدرينا، ولن أفك رباط الآباء إلا بالموت.

غادة: إن بقاءنا معاً عذاب لا يحتمل.

كاظم: ألا ترين أنني أأينك، وأحاول أن أمسك شيطان غضبي. سمحت لك أن توجهي لي إهانة لا يتحملها إلا الديوث من الرجال، فاستري الطابق، ودعي الليلة قر على خير.

غادة: طلقني يا كاظم.

كاظم: لا تخف .. سترد عليك بعد قليل.
ارتكها الآن، وتعال عندي.

ثائر: لا .. أنا خائف. ماما ..

غادة: (تتحامل على نفسها وتمد يدها لترفعه إلى السرير) يا عيون ماما .. تعال جنبي.

(ينخرطان معاً في البكاء بينما يشعل كاظم سيجارة ويدخنها بشراهة.)

كاظم: خذى الله الشيطان .. هذه الليلة بالذات ماكان يحق لك. أفسدت فرحتي.

تخلصت من ذلك المحتال، ونزلت كي أخبرك. إن أمامي مستقبلاً طبيباً ياغادة.

اليوم أخبروني .. سيوكلون لي وظيفة مرموقة في الأمن. هذا باب واسع يفتح

أمامي. طبعاً .. سيعلو مقامي ودخلي. ستكون أماناً حياة رغيدة، وسنسي هذه

الماكادات. نعم .. ستتغير حياتنا. لا أطلب منك إلا الطاعة، ومدارة عروق الغضب في

صدري. أن الأوان كي تكون لنا حياة لا ثقة. ووظيفتي الجديدة تقتضي أن تكون حياتي

العائلية لا ثقة .. وأن يكون بيتي حصيناً لا يطلع بياضه القيل والقال. نعم .. يجب أن

تتغير حياتنا. (يفرغ من تدخين سيجارته. ينهض إلى النوم، يطفى الضوء على شهقات بكاء مكتوم.)

المشهد السابع

(أرض الدار. غادة تفرص أمام مواعين وسطل ماء، وتنهمك في تنظيف كرش

خاروف. تنزل ماري على الدرج الذي يؤدي إلى الغرفة العلوية وهي تحمل صينية عليها

ركوة وفنجانا قهوة. تجلس قرب غادة).

ماري: لم يعد لقهوة الصباح نكهة. كل يوم، كنت أصحو ملهوفة ونشيطة. أهيئ

ركوة القهوة، وأصعد إليه. نشرب قهوة الصباح على مهل. كان مذاق القهوة ودوداً

وطيباً. كان يغمرنني بالدفء والطمأنينة .. يسألني عن أيامي الفائتة فيطيب نفسي،

ويقسم أن يعرض لي بعض عذابي. مازلت أحمل الصنينة، وأطلع إلى الغرفة. أفضض

عن صدري بالبكاء، وأحدثه عن الوحشة التي خلفها غيابة. ظهر، واختفى كأنه منام.

أمازلت تلوميني .. ! إن جمعي أعظم من وجعك. لا أدري ماذا حل بي تلك الليلة.

كان نومي كابوساً ثقیلاً طوال الليل. وأنا أسمع من يناديني، وأحاول النهوض فلا

أستطيع. كنت كالمشلولة، وثقل رهيب يكس على صدري. لا أستغرب أن يكون

قد دس لي بنجاً في كأس النعناع الذي أشربه في المساء. لا أستغرب أن يفعل أي

شيء. إنه رجل فاسد .. فاسد ومنق. هل تبكين ..

غادة: لا أدري ماذا أفعل .. إنهما أقوى منا. لم يتحملاً أن نعلم، أو أن تظهر لمعة

فرح في حياتنا. والآن .. لم يبق لدينا شيء. سنعود إلى الإنتظار .. إنتظار قلق وموجع

كالبرداء والحصى. لا .. لم أعد أحتمل. ماري: معك حق. منذ رحيله. أشعر أنني

كالضائعة. ضاق المكان، وصار كالسجن .. نعم .. هذا هو حالنا. إننا محصورتان في

حيس.

غادة: وليس أماناً إلا أن نبلع قهراً، ونتغذى به.

ماري: لو بلغت قهرك، فستنتهين عجوزاً

بائسة وممرورة مثلي. لا .. هذه المرة يجب ألا نبلي قهرنا.

غادة: ماذا نستطيع أن نفعل .. !

ماري: هل تحضرين الفشة للغداء!

غادة: لا .. يشتهي حضرته أن يتناول الفشة على العشاء. واصطحب معه الصغير كيلا يلهيني.

ماري: وفارس يحب الفشة أيضاً. ما أؤخم الرجال! إنهم أمعاء تأكل أمعاء. سأغيب لحظة، وأعود لأساعدك. (وهي تنهض) انظري ماذا وجدت تحت مخدته. (تخرج من ثيابها كتاباً، وتناوله لغادة) لاشك أن تركه لك.

غادة: (وهي تنظر في الكتاب) نعم .. هذا هو الشعر الذي لم يكن يل من قراءته. شعر قرأه لي إثنان .. أخي وهو. يا الله .. كم هما متشابهان!

(تختفي ماري في غرفتها، وتقلب غادة في الكتاب، تقرأ بصوت خافت).

غادة: وتغرقان في ضباب من أمس شفيف / كالبحر سرح اليدين فوقه المساء. / دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف. / والموت والميلاد والظلام والضياء / فتستفيق ملئ روعي رعيشة البكاء. / ونشوة وحشية تعانق السماء ...

كان صوته يختلج عذبا وهو يقرأ هذه الأبيات. كان حلماً جميلاً كنت أنتظره .. يارب .. لماذا تكون الأحلام الجميلة سريعة الزوال! أكان حقاً هنا أم أن امرأتين بائستين كانتا تحملان ..!

(تخرج ماري من الغرفة، تهي تحمل علية ملفوفة بأطواق عدة من القماش).

ماري: هل حضرت التيلة!

غادة: نعم .. إنها جاهزة .

ماري: إذن خذي .. (وتناولها العلية).

غادة: ما هذا .. !

ماري: إنني أحتفظ بها منذ عشرين سنة أو أكثر. إنني امرأة خائفة .. ضيعت عمري في التردد والشفقة. كم مرة فتحت هذه العلية ثم أغلقتها. وفي النهاية نفضت يدي، واستسلمت. قلت يا ماري هذا نصيبك.

سأحكي لك .. نعم .. حان الوقت كي أحكي لك .. حين تقدم فارس للزواج مني، فرح أهلي ولم يصدق أبي في السؤال عنه. لم أكن جميلة كاختي. كنت قد بلغت الخامسة والعشرين من عمري دون أن يتقدم أحد، ويطلب يدي. كان أبي وأمي عجوزين كبيرين، وكانا يخافان أن أظل وحيدة في هذه الدنيا بلا زوج أو عائلة، خاصة وأن أختي هاجرت مع زوجها، ولم يردنا الكثير من أخبارها. المهم .. قبل أهلي واشترى أبي لي هذا البيت وماكينه خياطة كي يجنبنا الحاجة. وتزوجت فارس .. واكتشفت بعد الزواج أنه أعسانا بالأكاذيب. كان بلا صنة، ولا يصبر على عمل، وفوق هذا ..

كان مقامراً، وكانت يده طويلة، وكان لا يعاشر إلا الأوغاد وكان يدفعني إلى حياة كلها وحل وأقذار وأكاذيب. بعد ليلتنا الأولى بأيام، بدأت أشعر حرقه في البول، ويلطخ سروالي سائل عسفي اللون. أه يا بنتي .. إنني أشعر بالحجل، ولكن أريد أن تعرفي كيف عشت. وكيف امتلأت نفسي بالقرف من جسدي ووجودي، لم أكن أجرو على الكلام، ولم أعرف ماذا أفعل! في البداية حسبت أن هذا هو الزواج، وأن هذا ما تفرزه العلاقة بالرجال. وكان هو يفعل ذلك

الشيء المقلز ثم بدير ظهره، وبنام غير عابئ بشيء، وكانت الحرقعة تزيد، والسوائل العفنية تنكاثر. وبدأت أشم رائحتي .. وهاتي يا ماري الصابون والماء، وتشطفي كل يوم مرات ومرات. وما كنت أستفيد شيئاً، فالسوائل لا تنقطع، وبدأت تصاحبها الأوجاع، وملأني شعور بالنجاسة وبأن جسدي حلت عليه اللعنة. وكانت أمي مريضة، وخجلت أن أسألها عن هذا الطارئ الذي ألم بي. وعلى كل لم يمهلهما المرض طويلاً، ورحلت وهي تظن أنني راضية ومستورة، ولم يعش أبي طويلاً بعدها. كان الحزن يتلو الحزن وأنا اهترئ في وسطي، ويزيد نفوري من نجاستي وبدني. مرة .. استجمعت شجاعتي، وسألت فارس عن هذه العوارض، فاستخف بي وقال، وهو يمج سيجارة .. إن وبخ النساء كثير، والمرأة نجاسة مكشوفة. أه كم خجلت يومها، وكم كرهت نفسي! بعد سنتين من الزواج أو أكثر، وبدت علي أعراض الحمل. وفي غمرة الفرح نسيت أوجاعي ولم أعد أبالي باليقع على سروالي. عانيت كثيراً أثناء الحمل، ولكن هذه المعاناة لم تكن تنغص فرحي إلا قليلاً. وفي الشهر السادس .. بعد أن اكتمل في بطني، وتميزت صورته، بدأت أنزف وأفلت ابني مني. كان كامل الخلقة حين طرحته .. بصق فارس، وهو يلفه بقطعة قماش ثم ذهب ورماء، وحتى اليوم لم أدر هل رماه .. في الزباله أم في النهر. وقالت لي الداية التي اعتمدت بي .. إن ظهرك رخو، فتججرات وأخبرتها عن أوجاعي، والسوائل التي تنزل مني، فأكدت لي .. أن هذه علامة الرخاوة. وبعد أن فقدت ولدي

ياعادة .. زادت آلامي حدة، وصار وصفي لا يطاق. وكنت وحيدة .. لا أعرف ماذا أفعل! ثم أجرنا الغرفة التي تسكنها الآن لزوجين شبابين. وفي البسدية .. لم أطق الصبية. كنت أنفر منها كما ينفر المرء من فضيحة أو من عار. ما أكثر غرائب البشر! .. تصوري .. كانت تصدر في الليل أصواتاً تملأ الدار، وتجعلني أنتفض خجلاً في فراشي.

غادة: وما هذه الأصوات ..!

ماري: ماذا أقول لك .. شهيق، ونخر، وصيحات، وكلمات داعرة. أول ليلة سمعتها .. لم يغمض لي جفن. بقيت حتى الصباح أغالط شعوراً مرا بالغشيان. وبعد أيام، وكنت أخجل من النظر إليها، وأتقزز من مبادلتها الكلام، سألتها هل هي مريضة! وما سر تلك الأصوات التي تملأ الدار في الليل! فاستغرقت في الضحك حتى كادت أن تنقلب على قفاها. وقالت .. ولو يا جارة .. كيف يخفي عليك هذا الأمر! هذه هي .. اللذة التي ما بعدها لذة. قل لي يا غادة .. هل عرفت هذه اللذة!

غادة: (خجلة) ما هذا السؤال يا خالة!

ماري: أتخجلين مني ..!

غادة: لا أدري .. ربما عرفتها بيني وبين نفسي، أو في المنام. وأنت ..!

ماري: أتسأليني ..! لا شيء إلا التقزز والنفور. ألم يكلم الرب موسى قائلاً .. كل فراش يضطجع عليه الذي له سبل يكون نجساً، وكل ما يركب عليه و السبل يكون نجساً، وإناء الخنز الذي يمس ذو السبل يكسر. من يبدأ زواجه بالسبل، لن يخبر إلا النجاسة والقرف.

وواحدة في المساء، وتحجرت عجيذتي وامتلأت بالدامل، ولم أشف. لأن أصل الداء فيه، ولا تنقطع العدوى. أف .. تضيق روحي كلما تذكرت ما قاسيته تلك الأيام. وليته كان ينفع لشيء منذ تزوجته، لم يلزق في مهنة أو عمل أكثر من شهر. يبدد وفري ثم يعود إلى البيت. يتباكى ساعة من الزمان ثم ينسى كل شيء، ويعود للإختيال كأنه ديك الحارة. وأنا أشقى وأشقى كي أنفق على البيت وعليه. وعندما طاوعتي، وقبل كارهاً أن يزور الطبيب معي، اكتشفنا أن المرض أعقمه قماماً. وصار حظي في الخلفة ضئيلاً. يومها، اشترت هذه العلبة، وكنت مصممة على أن أختم هذا الشقاء، وأن أنظف هذا البيت من نجاسته. ودناته وقلة همته، ولم أستطع .. مرت أيام، وأنا أحاول .. ولم أستطع. كنت أشعر أنه بانس ووحيد وهزيل الروح، فاستسلمت. أبعدت فراشي عن فراشه، ورحت أنتظر ملهوفة ومحروقة ابناً يأتي، ويقول .. أمي .. أه كم شقيت يا أمي!

غادة: أتلك كانت حياتك يا خالة! ماري: نعم .. تلك كانت حياتي. وحين لاح فرح وتحقق حلم، فارت فيه الفيرة والنذالة وحرمني من فرحي وحلمي. وأنت أيضاً.. فقدت الفرح والحلم، تصوري .. لم يتحملا أن نحلم. لم يتحملا أن نعيش فرحاً صغيراً. إنهما يشوهان كل ما هو جميل، ويجعلان الحياة وقتاً لا يطاق. أنا أعرف ما هو خلاصي. تجهزت ثوبي وتابوتي ورخامة قبيري. أما أنت .. هل تريدين أن تنتهي مثلي!

غادة: (وهي تبكي) أه يا خالة .. إنك

غادة: وماذا كانت علتك يا خالة! ماري: عندما ساء حالي، أخبرت تلك الجارة رغم نفوري منها عن أعراضي. فقالت .. ولكن يا جارة .. هذا مرض وينبغي أن تزوري طبيباً. وصرخت .. أعوذ بالله .. وكيف أدع رجلاً يكشف عورتى! فضحكت، وقالت .. أنا أذهب معك. وظلت تلح علي، وتخوفني من المواقب، حتى وافقتها وذهبتا إلى الطبيب. ماذا أقول لك يا غادة .. والله تخيت لو أن أمي لم تلدني. قال لي الطبيب، وكان غاضباً .. أما بكان يوسعك أن تبكري قليلاً، إنك مصابة بسيلان مزمن. وقد استفحل، وتفاقم بعد الإجهاض. وحين سألته .. ومن أين جاء هذا المرض! قال لي .. هل عاشرت رجلاً غير زوجك! فغضبت، وأردت أن أشتمه. فهذا خاطري، وقال لي .. إذن جاءك من زوجك.

غادة: ومن أين يأتي هذا المرض! ماري: من البغايا .. لاشك أنه التقطه من إحدى البغايا. والله وحده يعلم منذ متى. غادة: أكان مصاباً حين تزوجك! ماري: نعم .. ونقله لي في ليلة دخلتي. تصوري ماذا كانت هدية عرسى!

غادة: وهل عالجك الطبيب! ماري: أصر الطبيب على معاينة زوجي. وقال لايد من معالجتنا نحن الإثنين. عدت إلى البيت، وأخبرت فارس، فقار دمه وغضب، وحلف لو أن في ديننا طلاقاً، لطلقني فوراً. قال .. أنا رجل كامل، وليس في أي عيب. حاولت، وتوسلت. ولكنه ظل على عناده، فعدت إلى الطبيب ورجوته أن يحاول مداواتي دون زوجي. ووصف لي يا غادة خمسين حقنة، واحدة في الصباح

الأيمن! لكن هذه المرة .. أشعر بالفضب والغبن، حرموني الولد في صباي وفي شيخوختي. لا .. لا أستطيع أن أدير له الحد الأيمن. إني أشفق على نفسي، وأشفق على هذه الصبية التي ستطفئ وهي تنتظر (تأتي غادة حاملة طبق التبله).

غادة: ها هي التبله.

ماري: أقسمها نصفين. هل أنت مترددة!

غادة: (وهي تقسم التبله في صحنين) لا .. لست مترددة.

ماري: نعم .. يجب ألا نتردد. لم يحتملنا أن نحلم، وأن تكون لنا فرحة صغيرة. أنا ماري التي رتبت موتها وكأنها ترتب فرخها، أقول لك .. لن تكون الحياة ممكنة ولن يكون الموت راحة وسلاماً ماداماً معنا. (تعجن ماري نصف التبله بالزرنخ).

ماري: أي قطعة من الفشة يفضلها زوجك!

غادة: (تتناول قطعة المعدة) هذه التي نسميها قبة القاضي.

ماري: أما فارس .. فيحب السجقات الغليظة.

(يبدأ أن في حشي القطع بالتبله)

ماري: ما أؤخم هذه الأكلة! الآن أتذكر شهيق تلك الجارة. كانت طيبة وصاحبة لهفة. لكن لم أستطع التغلب على تفرزي طوال المدة التي سكنت فيها هذه الغرفة. أه لو سمعت تلك الأصوات!

غادة: ربما كانت سعيدة.

ماري: نعم .. لم تكن تخفي سعادتها، وكانت تقول .. تلك هي اللذة التي ما بعدها لذة.

غادة: ربما كان صحيحاً ما تقوله.

تضاعفين غمي وبأسى. ماري: ألا تريد أن تخلصني من الغم واليأس.

ماري: ليتني أعرف السبيل.

ماري: ألا تريد أن تفرحي، وتحلمي، وتجدي ما يصبو إليه قلبك وجسدك!

غادة: لا تزيدني حسرة على حسرة.

ماري: دعي التحسر الآن. لن يكون هناك فرح أو حلم ماداماً يخيمان علينا كظل العفونة. خذي اللعبة، وافتحيها ..

غادة: (تتناول اللعبة، وتفتحها) ما هذا ..

ماري: ليس ضرورياً أن تعرفي ما هو ..

غادة: (تدور عينها) أتعنين!

ماري: ما لم أستطع أن أفعله في أوانه، يجب أن تستطعي فعله في أوانه. لا .. ليس وحدك. سنغله معاً. ولكني أحتاج إلى عزيمك وإرادتك. انظري في داخلك، وتأملي كم أنت مقهورة. ألسنت مقهورة!

غادة: نعم .. إني مقهورة. ولكن ..

ماري: ألا تريد أن تخرجي من هذا السجن إلى فضاء حافل بالوعود! ألا يحق لنا أن نزيح عن أرواحنا هذا الشقاء! لا يحق لنا أن نحلم!

غادة: نعم .. ينبغي أن يحق لنا. قول لي ماذا أفعل!

ماري: سنفعل معاً. هاتي التبله.

(تنهض غادة، وتذهب إلى المطبخ كي تجحض التبله)

ماري: سلّ عمري يوماً يوماً، وأنا أتردد. وحين جأمتني فرحة صغيرة، بذها وأطفأها. اغفر لي يارب .. اغفر لي أيتها العذراء .. ألم أقض حياتي كلها، وأنا أدير له الحد

ماري: أتظنين ..! كيف تولد اللذة من الدنس والفجور وأفعال البهائم! غادة: أه يا خالة .. نحن امرأتان شقيتان، لا نعرفان عن السعادة واللذة إلا التخمينات والأوهام.

ماري: هذا حق يا غادة. ما نحن في النهاية إلا امرأتان شقيتان. (يستمر المشهد فترة وهما يحشوان الأعماء ثم تتلاشى الإضاءة ببطء).

المشهد الثامن
(في أرض الدار. وضعت طاولة يجلس حولها كاظم وفارس. على الطاولة مازات وعرق).

كاظم: هذه ليلة ملوكية، بعدموجة البرد، عاد الجو خريفاً ولطيفاً. هل أنت بردان ..! فارس: وهل يجتمع البرد مع هذه النار المباركة كاسك ..

كاظم: إي والله .. كاسك يا أبا الفوارس .. الآن أحلّ المكان، وصار المرء يشعر أنه يسكن في بيت. لا أخفي عليك .. بعد حادثة هذا المحتال، فكرت بالبحث عن بيت آخر. ولكنني أشعر اليوم أنني أحب هذا البيت، وأحب هذه الجيرة.

فارس: البيت ببيتك يا حضرة المساعد. وأعدك ألا تتكرر تلك الغلطة.

كاظم: يا سيدي .. لماذا لا تسد باب الغلط من أصله، ونرتاح! أفكر أن أستأجر أيضاً الغرفة العلوية.

فارس: سيكون ذلك عظيماً. ولا شك أن ماري سترحب بالفكرة.

كاظم: كن رجلاً يا فارس.

فارس: لا تجرؤ ماري على كسر كلمتي. والغرفة على حسابك منذ هذه اللحظة.

كاظم: إي هذا هو الكلام. (يدخل ثائر حاملاً صحناً فيه بصل مقطع).

كاظم: هات يا ثائر .. البصل زينة الطاولة. تعال يا بني .. (يحمل كاظم ابنه، ويضعه في حضنه، يقرب الكأس من فمه) اشرب قرفة ..

ثائر: (مشيحاً بوجهه) لا أحبه ..

كاظم: ألا تريد أن تصبح رجلاً! الرجل تفضمه أمه على حليب السباع.

ثائر: آخ .. حرقني. كاظم: طيب .. طيب .. خذ .. ألا تحب اللوز والبندق!

فارس: ماشاء الله .. إنه أكبر من سنه، وجواباته على رأس لسانه.

الأم: (من المطبخ) ثائر .. تعال يا ثائر .. (ينزل عن حضن أبيه، ويذهب إلى أمه).

كاظم: قل لأملك أن تعجل بالقشة. اشرب يا رجل ..

فارس: سأشرب نخب مقامك الجديد.

كاظم: أتيت بها في وقتها نحتاج همتك يا أبا الفوارس.

فارس: أنا جاهز .. ولكن بماذا أستطيع أن أخدم!

كاظم: أنت هنا ابن الحي، وتعرف جميع أهله. ويمكن أن تطلع بسهولة على أفكار الناس، وأحاديثهم. إن الثورة تحتاج إلى حماية يا أبا الفوارس. وفي البلد طابور خامس من الرجعية، وعملاء الناصرية، ومأجوري الشيوعية. وهؤلاء كلهم جرائم إذا لم نفتك بهم، فتكوا بالثورة. الثورة قوية، ولكن البقطة واجبة. والشعب الطيب هو الذي ينبغي أن يحمي ثورته، ويفضح

الذين يعادونها أو يتآمرون عليها. وأنا أعرفك مواطناً صالحاً، وأعرف أنك من مؤيدي الثورة.
فارس: طيباً .. أنا أؤيدكم. في حياتي كلها، لم أعارض الدولة ولم أكن من أهل المشاكل.
كاظم: طيب .. في البداية، لا أريد إلا أن

تنشسم أخبار الناس في الحي، وتنقل لي أحاديثهم. يتسفي أن تزور الناس في بيوتهم، وأن تفتح معهم أحاديث، وتتعلم كيف تخرجهم في الكلام. ولا تنس المقهى .. المقهى مكان عليك أن تتسرد عليه يومياً، وأن تصفي إلى ما يقال خلصة ودون أن تثير انتباه أحد.

فارس: أه يا حضرة المساعد .. أنا أخدمك بعيونني، ولكن كما تعرف اليد قصيرة. المقهى يحتاج إلى نفقات. ومن تزوره في بيته يجب أن تستقبله في بيتك، وتحضر له ضيافة.

كاظم: فهمت .. فهمت .. إنني لا أطلب منك خدمة بالمجان. سنصرف لك نفقة. وربما استطعت أن أوفر لك معاشاً شهرياً.
فارس: (مذهولاً) أنا .. يكون لي معاش شهري!

كاظم: ولم لا .. إن الثورة كريمة مع من يخدمها، ويدافع عنها.
فارس: أتعني أنني سأكون كموظفي الدولة، ولي راتب أقبضه كل شهر!
كاظم: نعم .. إذا أبدت همة، وقدمت لنا خدمات طيبة، فإني أعدك أن تغدو موظفاً، وأن تخشخش الفلوس في جيبك آخر كل شهر.
فارس: (مبهوراً) وحياة شواربك .. هذه

تحتاج إلى فتلة. (ينهض عن كرسيه، وينتهي للرقص) أنا الذي أمضيت عمري بطلاً ويسميني الناس رُمّة لا تصلح لشيء، سأدخل الحكومة وأصير موظفاً. إن عقلي يكاد يطير. حقاً .. يحتاج الأمر إلى فتلة. (يصفق بيديه، ويبدأ بالتمايل راقصاً)

كاظم: اتفقنا ..
فارس: بارك الله فيك. طيباً .. اتفقنا. منذ الآن اعتبرني خاتماً في إصبعك. (يصفق كاظم بحمية وبهجة .. بينما يفتل فارس حول الطاولة راقصاً. تدخل ماري ووراءها ثائر، حاملة صينية رُصّت فيها قطع اللقشة، وتضعها على الطاولة).

ماري: يا عترتي .. هل سكرت، أم جننت!
فارس: عندهما أحكي لك يا ماري، ستغرين لهجتك، وربما تفثّلت معي.
ماري: لا كان ذلك اليوم. احترم شببتك، وعد إلى كرسيك.

ثائر: (وهو يضحك) ماما .. ماما .. تعي تفرجي عمو فارس سكران.
ماري: خزيت العين .. فرجة لا تفوت. إي والله .. سكران .. اجلس يا رجل، وكفاك بهدلة.

كاظم: لا تزيديها يا جارة. نحن أهل، وفارس اليوم فرحان، فدعيه يأخذ راحته.
فارس: (وهو يجلس) عندهما أحكي لك، ستعرفين أن الأمر يستحق الرقص.
ماري: طيب .. طيب .. اجلس مثل الخلق، ولا تجعل نفسك مسخرة.
نتتركهما ماري، وتخرج. يبقى الصغير يحاول تقليد فارس، ويضحك).
كاظم: (بصوت خافت) ما هذا يا فارس .. هذا الشغل لا ينفع معه اللسان الفالت.

دعوة. (موجهاً الكلام إلى ثائر) وطرزان الصغير .. ماذا يفضل .. ! قبعة القاضي أم السجقات!

ثائر: (مقترباً من الطاولة) أنا أحب هذه .. (ويشير إلى السجقات)

فارس: عظيم .. طرزان يحب السجقات .. ! (يتناول قطعة مصران، ويعدها إلى ثائر.) خذ .. كلها بالعافية والهنا.

ثائر: لا .. منعني أمي أن أكل عندكم. كاظم: ولماذا تمنعك! هذه امرأة خسيفة العقل. وإذا أطعتها يا ثائر، لن تصبح رجلاً. أنت رجل ويجب أن تأكل مع الرجال. خذها من يد عمك فارس.

ثائر: أمي تزعل. كاظم: دعني من أمك، وخذها. (يأخذها ثائر، ويبدأ في التهامها.) ثائر: ماما .. أنا أكلت مع بابا. (يتناول كاظم قطعة أخرى، ويعدها إلى ثائر.)

كاظم: إي كلّ حبيبي .. كلّ .. . ثائر: ماما .. بطني .. (تأتي غادة راكضة، وماري تهزل إثرها.)

غادة: ماذا فعلت! ثائر: جبرني بابا .. غادة: (بصوت مفعوج) لا .. لا .. كاظم: ماذا دهاك!

ثائر: (يصرخ كمن يلتهب جوفه) بطني .. بطني .. (يقع على الأرض .. ويبدأ في التقيؤ، بينما يتحول لونه أزرق مخضراً .. بصوت واهن، ومحشرج) ماما ..

كاظم: ماذا هناك! أفهمونا .. مال القصة! (تلقف غادة الطفل الذي يتمرغ في قبيته،

فارس: هل أخطأت! كاظم: نعم .. أخطأت. ما اتفقنا عليه يجب أن يظل سراً، لا يعرفه أحد في العالم. فارس: ولا ماري ..!

كاظم: ولا أي مخلوق. إذا انكشفت أو شاع أمرك، فلن تستطيع أن تفيدنا في شيء. ينبغي أن تظل هذا الرجل الدرويش الذي يسميه الجميع رمة لا تصلح لشيء. حتى لا يتحاشوك، أو يحاذروا من الكلام في حضرتك. لم أعرض عليك هذا الشغل إلا بعد تدبّر. فانت .. لا مؤاخذه .. لا يعبرك أحد. ولن يخطر بالإنسان أنك مخبر، وأن لك صلة بالأمن. ينبغي أن تكون كتوماً، وأن تحافظ على مظهر الفقر والكسل وقلة الهمة. على كل سأدريك على العمل شيئاً فشيئاً. ولكن إياك أن تفوه بكلمة واحدة عما دار بيننا.

فارس: حاضر .. قلت لك .. اعتبرني خائفاً في إصبعك. كاظم: عظيم .. كاسك ..

(يرفعان كأسيهما، وبعد الدق يرشف كل منهما جرعة كبيرة من كأسه.) كاظم: إي .. يا أبا الفوارس .. ماذا تحبني القشة!

فارس: الحقيقة .. أنا أحب السجقات الغليظة.

كاظم: أما أنا .. فأحب هذه المدورة التي نسميها قبعة القاضي. اسمع .. ليس بيننا تكليف. أنا عادة لا أكل إلا بعد أن أعبئ مخي. كل واحد وله مزاجه، فلا تنتظرني ومد يدك. أنت لا تحتاج إلى دعوة.

فارس: والله .. إنني مثلك. أفضل الأكل على مخ عامر. وأنا كما قلت لا أحتاج إلى

كاظم: (وهو يدفعها) قلت .. ادخلي إلى الغرفة.

غادة: وما الفائدة! ستحرقني ناره أينما كنت ..

(تختفي في الغرفة)

كاظم: والآن .. اصغيا إليّ جيداً. لم يحدث شيء .. كان قضاء وقدر، لا أريد لغواً، ولا أريد لثاً وعجناً. ولو فاحت رائحة أو فضيحة، فبأنكما ستدفعان الثمن غالياً. هل بلغك كلامي يا فارس ..

فارس: نعم يا حضرة المساعد .. وأعدك ألا تفلت من فمي كلمة.

كاظم: إذن .. ادخلا غرفتكما. وانسيا ما حدث.

(يساعد فارس ماري التي تشهق بالبكاء على النهوض .. ومضيان بخطوات متعثرة إلى غرفتهما.)

كاظم: تذكرا .. لا أريد همساً ولا وشوشة.

فارس: مفهوم يا حضرة المساعد .. مفهوم.

(يغيب فارس وماري في غرفتهما .. يظل كاظم وحده. يتناول كأسه المليء، ويرشفه دفعة واحدة.)

غادة: (تتناهى ولولتها من الغرفة) يا عين ماما .. سأحفر صدري وأمدك فيه. قتلك ولم يأكل. لا الحلم مُمكن. ولا التمني ممكن .. لا شيء إلا الظلام والموت ..

(يتجه كاظم نحو الغرفة .. وتتلاشى الإضاءة)

ويختلج اختلاجات مختنقة، بينما ترتعش ساقا ماري .. وتسقط على الأرض)

غادة: (مزلولة) سممت ابني .. أنا سممت ابني. (تنظر إلى كاظم بحقد) وأنت .. لماذا لم تأكل! لماذا لا تأكل! كل! .. قتلت لي صغييري ولم تأكل لي إلا أن أكل. أنا ساكل. وهل بقي لي إلا أن أكل.

(تقدّ يدها إلى الصحن، وتحاول أن تغرف ملة يدها .. يمسك كاظم معصمها، ويرمي الصحن على الأرض)

ثائر: (يحشرج متلشياً) ماما ..

غادة: يا عين ماما .. (تشد ذراعها على السولد، وتدور في أرض الدار دوراناً هستيرياً) تعالي يا ماري، وانظري .. لا مجال للحلم .. لا مجال للتمني. لا شيء إلا الموت .. لا شيء إلا الظلام والموت .. أين أنت يا أخي! أين الشعر في هذه الدنيا! أين غابة النخيل والشرقة التي ينأى عنها القمر! لا الحلم ممكن، ولا التمني ممكن، لا شيء إلا الظلام والموت.

(يهرع فارس نحو باب الدار. يلاحظه كاظم الذي بدأ يتخلص من ذهوله، ويستعيد تماسكه.)

كاظم: (بخدة) أين تذهب؟ ..

فارس: سأستدعي طبيباً.

كاظم: لا تريد طبيباً .. (يمسك امرأته، ويدفعها نحو غرفتهما) وأنت .. كفى ولولة .. وادخلي إلى الغرفة.

غادة: (تنسج نحو الغرفة كالمنومة) وما الفائدة! سيظل لهاً لاصقاً في الصدر إلى المات .. لن أفرقه، ولن يفارقني. سينام معنا وسيفصل بيننا كجدار من الكراهية والدموع ..

المشهد التاسع

(في غرفة ماري. ماري في فراشها.
وفارس ممتد على الديوانة)
ماري: (بصوت هامس وخاشع) أبانا الذي
في السماوات ..

فارس: تأخراً في العودة من البلد.
ماري: ليتقدس اسمك. ليأت ملكوتك
فارس: ماري .. أحقاً كنت تريد أن
أموت!

ماري: كان ينبغي أن نفترق منذ زمن
بعيد. أن يموت أحداً أو كلانا.
فارس: يا الله! كم غيّر ذلك الولد
المحتال..!

ماري: لا تذكره على لسانك.

(فترة صمت)

فارس: أيمكن أن تركبني بلا تابوت.
ماري: اسكت الآن. ودعني أكمل صلاتي.
فارس: بعد هذه العشرة، يحق لي أن
أحصل على تابوت لطيف كالتابوت الذي
أوصيت عليه، ودفعته ثمنه.

(فترة صمت)

فارس: أنا لا أفهم كيف طواعك قلبك
علي شراء تابوت ورخامة لك وحدك. ماري
.. أنا أيضاً أريد أن أرتب موتي.

ماري: اسكت .. ودعني أتم.
فارس: لا أستطيع أن أنام. تصوري أن
أموت الليلة، وليس لدي تابوت. من حقي
عليك أن تشتري لي تابوتاً.

ماري: نعم الآن .. وغداً يفرجها الله.
فارس: هل وافقت؟ ..

ماري: (بحق مقهور) وماذا أفعل!
سأحمل عباك في الموت، كما حملت عباك

في الحياة.

فارس: هذه هي ماري التي قلبها من
ذهب. ماري العذبة والطبعة. نعم .. هكذا
هي ماري التي أعرقها وأرديها. كدت
أعتقد أنني ضيعتك. الآن سأنام مرتاحاً. حقاً
.. إنني مرتاح.

ماري: أبانا الذي في السماوات ..
ليتقدس اسمك

فارس: أخبأت عنك سراً. أتعلمين! كان
يمكن أن أغدو موظفاً في الدولة. والمسألة
هينة. لا يطلبون مني إلا مراقبة أهل الحي،
ومعرفة ما تحت ألسنتهم.

ماري: هذا هو العمل الذي يليق بك. أن
تتعيش من التلصص، وأذى الناس. يا الله
.. ما أؤخم روحك يا فارس!

فارس: مقبولة منك يا ماري. على كل
فرطت القصة قبل أن تبدأ، وبعد وبعدك لم
أعد أبالي. لا يهمني أي شيء إلا رضاك يا
ماري. هل أنت صافية وراضية.

ماري: نعم .. ولا تقاطع صلاتي.
فارس: قولي .. إنك راضية عني.

ماري: (صائحة بغضب ونفاد صبر) إنني
راضية.

فارس: الآن سأنام مرتاحاً .. حقاً إنني
مرتاح.

ماري: (تستمت بنفزة) أبانا الذي في
السماوات .. ليتقدس .. أبانا الذي في
السماوات ليتقدس اسمك. ليأت ملكوتك ..
لتكن مشيبتك كما في السماء كذلك على
الأرض .. اعطنا يارب خبزنا الجوهري كفاف
يومنا .. ولا تدخلنا في التجارب .. ولا
تدخلنا في التجارب ..

(بتلاشي الصوت والضوء ببطء)

الحياة الثقافية

سؤال التوحيدى وسؤالنا

إيمان مرسال

خارطة الأبحاث

شكلت الأبحاث خارطة شاسعة من حيث اختلاف زاوية النظر التى تتعامل مع نصوص التوحيدى ووجوده كمشتق من مراحل متباينة فى علاقته بسلطة عصره ، ويمكن توزيع الأبحاث على المحاور الآتية:

- أبحاث اهتمت بفهم نص التوحيدى فى ذاته ، مستفيدة من أحدث ما قدمه النقد الأدبى من نظريات وأطروحات ، وشمل ذلك معظم الأبحاث التى كان أبرزها لـ (عبد المجيد الشرفى - عفيف بهنسى - نور الدين أفاية - محمد مفتاح - أيعزيت روسون - محسن الموسوى).

بالإضافة لمجموعة الأبحاث التى تناولت لغة أبى حيان ، والتى ظل الكثير منها مدرسياً ومثل أبحاث بعض شباب الباحثين المصريين. - أبحاث طرحت انشغال

أبى حيان إلا المزيد من الأسئلة فهذا هو سر أبى حيان الذى يتقله إلينا ويعلمنا أباه.

لعل الفقرة السابقة تمثل طموح القائمين على هذا المؤتمر والذين بلا شك بذلوا جهداً رائعاً.

وبقراءة الأبحاث المقدمة التى نشرت من خلال مجلة "فصول" بالإضافة للكتاب الذى أعده وقدم له الروائى المتميز بإعادة قراءة التراث (جمال الفيضاني) وهو مختارات من نثر التوحيدى ، يحق لنا أن نتساءل :

- هل نجح هذا المؤتمر العلمى فى إعادة اكتشاف التوحيدى بعد ألف عام من حضرة الجسد ، وفى سياق ثقافى وحضارى مختلف عن لحظة إنتاج نصه؟

- وهل الأبحاث والمناقشات التى دارت فى مكتبة القاهرة ، تعكس سؤالاً ما ، لدى نخبة من المثقفين والأكاديميين العرب أنتجته الثقافة العربية الآن ومن ثم كان همهم البحث عنه لدى التوحيدى؟

لماذا التوحيدى.. الآن.. وفى مصر؟

لعل هذا السؤال تبادر لذهن كثيرين عندما علموا بإقامة مؤتمر عن أبى حيان التوحيدى فى القاهرة من ٩ - ١٢ أكتوبر ١٩٩٥ ، وربما قدم د. جابر عصفور إجابة جديرة بالتبني عن هذا السؤال ، وذلك فى كلمته الدقيقة التى ألهاها فى افتتاح المؤتمر حيث قال :

"إن أحد معاننى هذا الاحتفال هو معنى إبداعى ، ونحن عندما نحتفى بالتوحيدى نحتفى بالمبدعين الهامشيين ، أولئك الذين رفضوا السند ولم يقبلوا المتعارف عليه وتحذوا التقاليد الجامدة وخرجوا على الأعراف وبادلهم العصر العدا فبادلوه الإبداع..

أبو حيان واحد من المجنونين بالفن ، الموسمين بالتغيير ، المتطلعين إلى المستقبل الذين يحولون كل شئ إلى سؤال.

والإبداع سؤال. وأسئلة أبى حيان مفتوحة ومطروحة علينا ، ولعلنا بكل ما كتبناه من أبحاث لن نضيف شيئاً إلى



عبد
الغنى

أصحابها الفكرى والآتى
أكثر بما تجحت فى اختراق
عالم التوحيدى ، أو إيجاد
صلة موضوعية بينه وبين
هذه الأسئلة منها حسن
حنفى - سمر العطار التى
ساءلت التوحيدى حول
أنشوية الكتابة وحقوق المرأة
ودارت حول النص دون أن
تدخله - بحث محيى الدين
اللاذئانى الذى طرح سؤاله
حول علاقة المثقف بالسلطة
ثم قدم إجابته الجاهزة
مستمعنا بمقتطفات من هنا
وهناك من نصوص التوحيدى
، عبوراً على السياق
الاجتماعى الاقتصادى
(الحراجى كما يسميه سمر
أمين -) وثقافته. (التي لا
تستطيع إنتاج أشكال
مقاومة لسلطة تحكم
بالميتافيزيقا إلا من داخل
الميتافيزيقا نفسها). وهذا
هو السياق الذى عاش فيه
التوحيدى.

- ثمة أبحاث طموحة
قدمت فى المؤتمر ، تحاول
اكتشاف قاعدية التراث فى
بنية الذهن الراهن ، والمأزق
المشترك بين وعى التوحيدى
ووعينا بقراءة التوحيدى من
الداخل منها:
(بحث سالم حميش -
محمد بنيس - قراءة
مصطفى ناصف - بحث
"تساؤلات حول الوعى
المأزوم عند التوحيدى" الذى

الأعرج - أحمد عبد المعطى
حجازى - إدوارد الحراط -
جمال الغيطانى).

خلاصات غير مفيدة:

متابعة المناقشات التى
دارت فى مكتبة القاهرة
تصلح للتأمل على أكثر من
مستوى:
- ثمة أدوات منهجية
أنجزها النقد الأدبى

قدمته الباحثة الشابة هالة
فؤاد وكان بحق مفاجأة
المؤتمر).

- ثمة أبحاث كانت ملفتة
للنظر فى خفتها ، وتناقضها
، منها على سبيل المثال
بحث (هل كان التوحيدى
صوفياً فيلسوفاً) للباحث
المصرى يوسف زيدان.
- هذا بالإضافة لمجموعة
الشهادات التى قدمها
مبدعون معاصرون حول
علاقتهم بالتوحيدى (وامينى

والدراسات اللغوية الحديثة كانت تشار كنفطاً خلاقية غير متفق عليها ، وكان لا تراكم يحدث داخل حقل الدراسات الأدبية . تجلّى ذلك فى مداخلات د. عبد السلام المسدى لىوضح خطأ ما فى استخدام أدوات تحليل النص هنا أو هناك لبعض الباحثين ، باعتبار ذلك من البديهيات ، كما أنه لفت النظر فى أكثر من مناقشة لتعامل باحثى الفلسفة والأدب مع اللغة فى نص التوحيدى بمجانية ، وبدون استتلاك لأدوات التحليل اللغوى ، وكأنها حقل يحتمل الأساس .

- بعض المناقشات كانت تصحيحات للباحثين حول معلومات بسيطة لم يلتزموا بتدقيقها فى أبحاثهم مثل رد فعل معظم الحاضرين حول بحث (يوسف زيدان) الذى حاول فيه التشكيك حول نسبة "الإشارات الإلهية للتوحيدى" مقدماً بعض الدلائل الهشة ، ومثل تعليق د. جابر عصفور على البحث اللغوى الإحصائى الذى قدمه الباحث سعد عبد الرحمن مشيراً لتشابهه مع بحث د. طيباً شذر عن التوحيدى .

- معظم المناقشات دارت بين الباحثين الذين اشتركوا رسمياً فى المؤتمر ، ولم يلفت

الانتباه أى باحث من خارج المنصة ، كما جاءت تعليقات بعض شباب الباحثين سطحية وخاوية .

- ثمة أسئلة هامة حول التوحيدى وعصره تم طرحها فى المناقشات ولاشك أنها تحتاج بحثاً على المدى الطويل منها :

- مداخل د. صلاح فضل مع د. عفيف بهنسى الذى أقام تشابهاً شيقاً بين التوحيدى وكروتشه وأبرزه فى المثالية ، أبدى د. صلاح خشية من البحث عن التشابهات ، فربما كانت نقاط الاختلاف أعمق بكثير ، فبينما نجد عند التوحيدى ، مثالية المقدس ، نجد عند كروتشه مثالية المطلق الإنسانى ، وأشار إلى أننا عندما نلمح التشابهات يجب أن ندرك الاختلاف العميق الذى قد يلغى أثر التشابه .

وفى مداخل د. فضل مع د. أفاءة ، حول تصور الأخير عن تعمسوىق الدائرة الميتافيزيقية المحيطة بالتوحيدى للنمو الجمالى لديه ، قال د. فضل : ألا يمكن أن يضاف إلى ذلك عائق يخضع لعملية التفسير السوسىولوجى والجمالى ، وهو أن السياق المعرفى والجمالى لم يخلق وسائل للخروج عليه .

أسئلة على الأمثلة

كما شارك د. جابر عصفور فى النقاشات بعدة أسئلة هامة حول التوحيدى منها :

- هل نحاول التقاط عنصر الثبات عند التوحيدى ، ونرى فيه العنصر المهيمن ، أم أننا نتوقف عند مرحلة تاريخية عاشها ونسيدها على باقى حياته . إن كانت الأولى فعلينا تأمل العلاقة الجدلية بين العنصر المهيمن وبقية العناصر عند التوحيدى .

وإذا كانت الثانية فيجب أن نحسرس من جعل (الإشارات) المدخل الوحيد لأبى حيان .

- هل هناك علاقة بين الرعى الحاد بالغربة والغربة فى نصوص أبى حيان ؟

ماذا على مستوى النص الذى هو تجسيد للرعى ؟

- لا حظت أن أبى حيان النص المحاضر استدعى غائباً عنه وهو (دريدا) فتحدث د. مصطفى ناصف عن العنصر التدميرى فى كتابته ، وتحدث الكردى عن العلاقة بين الصوت والكتابة وتحدث سالم حميش عن العيب ، فهل نحن بإزاء تجربة عبثية أم إزاء نص يحاول أن يدمر نفسه بنفسه ، لأنه لا يعترف بحقيقة مطلقة بالمعنى الفلسفى .

وهل نحن أمام هذا النص

بإزاء نوع جديد من نقض مركزية اللوجوس؟ أما مداخلات د. محمد برادة الهامة فقد تمثلت في عدة أفكار:

- أشار برادة في مناقشته لبحث محمد مفتاح عن بصائر التوحيدى إلى عدم صلاحية المنهج الذى استخدمه د. مفتاح للتطبيق على النص الإبداعى، وأن هذا يعطى نتائج على مستوى التصنيف فقط.

- وحول بحث د. أحمد درويش عن بنية الحكاى والمحكى فى (الامتاع والمؤانسة) دعا د. برادة إلى أهمية أن نؤصل للمحكى ولجذور الرواية فى الأدب العربى، وكيف كانت بداياتها سواء كانت خيالية أو تاريخية، ولاسيما أن تراثنا زاخر بهذه الحكايات.

- أكد برادة فى تعليقه على د. سمر العطار حول دراستها عن "الصداقه والصدق" أنه يعتقد أن المسكوت عنه فى التراث هو شئ أساسي، وهو يشكل المسافة النقدية بيننا وبين التراث، ولكن ألا يمكن أن تغتنى قراءة التراث إذا طعمناها بمنهج استنطاق صاحب العمل للنص.

وتساءل كيف نحدد الأثرى فى نص ما؟

وحول نفس البحث أشار د. محمد بنيعي إلى خطورة البحث عن الأثرى عند التوحيدى بدون الانتباه لكيف كتب التوحيدى هذا الكتاب، فهو قد ثبت أقوال الآخرين ؛ بما يدل على النقصان ، وأن هذا الكتاب مبني على المتتاليات ، التى تخضع لتقطيع لا يقوم إلا على التأويل، ولكنه تأويل للخطاب بكامله وليس فى جزئية منه ، وبالتالي جاء موضوع (المرأة) عرضاً ، بينما معركة التوحيدى الأساسية هى فى تقنية الكتاب وكيف يثبت كتابة الآخرين فى كتابه.

من الاقتراحات التى تستحق تفكير الباحثين لسد الثغرات الناقصة فى قراءتنا للتراث العربى، اقتراح د. إحسان عباس بالاهتمام بال نوادر التى قدمها الكتاب العرب مثل ابن العميد أبو الفضل، الصاحب بن عباد، الأصفهاني ، مشيراً لكتب كثيرة اهتمت بجمع هذه النوادر.

كما لفت د. كمال أبو ديب الانتباه إلى أن مسألة الآخر فى كتاب (الصداقه والصدق) على سبيل المثال، لا تختزل فى جانبه الثانى (الصداقه) بل تتسع للآخر المختلف . وأن الثقافة العربيه الكلاسيكية لم تنتج

قيماً للاعتراف. وتساءل ألا تساعد نظرة التوحيدى للآخر ولاختلافه، فى إعادة النظر فى مسألة الاعتراف والتسامح. ومعرفة الآخر داخل ثقافتنا.

وظل سؤال د. حمادى صمود حول سلطة الكتابة وقدرتها على أن تكتشف نفسها وأن تفرض سلطتها على السلطات الأخرى، وهل الكاتب يستطيع وهو يمارس الكتابة أن يفهم السلطات الأخرى، سؤالاً جديراً بالاهتمام.

وأخيراً أنهى مؤتمر التوحيدى

، قد يكون إنجازاه الأساسى هو ما يخص توجيه القارئ إلى نص التوحيدى وذاته وعصره ، ولكن هل استطاع أن يربط بين سؤال التوحيدى والأسئلة الراهنة فى ثقافتنا العربيه؟

يمكن مراجعة الأبحاث والمناقشات .. وإذا كانت الإجابة هى "لا" فالمشكلة ليست فى المؤتمر بالتأكيد . ولكن فى عدم وجود سؤال متبلور أصلاً يخصنا ونحن نقرأ التراث وهذا موضوع آخر.

نبض الشارع الثقافي

مجدي حسنين



اسهاماتها على الأجيال التي تلتها. في كلمته الافتتاحية أشار "د. سيد البحرأوى" - منسق الندوة - إلى وجود منظورين للعلاقة بين الأدب والسياسة، وهما منظوران متضادان، يحيل الأول الأدب والسياسة، إلى الوظيفة الدعائية أو التحريضية، ويصبح الوطن أو الطبقة في سياق هذا المنظور هو الموضوع. أما المنظور الثاني فهو ينفي العلاقة، ويعتبر الفن شكلاً للعب والمتعة، ولا يحيل إلى ما سواه. يؤكد "د. البحرأوى" أن في كلا الاتجاهين انحرافات، تلتقي معاً لتكون

لطيفة الزيات نموذج جمع الأدب والسياسة

سوف تظل العلاقة بين الأدب والسياسة في الثقافة العربية، تمثل إشكالية دائمة، طالما ظل هناك منظوران متنافران متنافيان لهذه العلاقة، يحاول كل منهما أن يجذب الآخر ناحيته، بلا تأكيد على الروابط بينهما، بل سعى للتفتيت والتفكيك، وكان الأدب يحترق في واد غير الذي تحترق فيه السياسة.

وسعيًا لمنظور جديد للعلاقة بين الأدب والسياسة، جاءت ندوة الأدب والوطن، التي عقدها مركز البحوث العربية في الفترة من ٦-٨ أكتوبر الماضي، وأهداها إلى "د. لطيفة الزيات" باعتبارها النموذج الذي جمع بين الإبداع الأدبي والنضال السياسي في أفضل صورة.

شارك في الندوة عدد كبير من الباحثين والنقاد والمبدعين المصريين والعرب، الذين تنوعت مشاركتهم بين التنظير في أطر العلاقة بين الأدب والسياسة، وبين المجال التطبيقي على إبداعات د. لطيفة الزيات، التي خلقت نموذجاً هاماً في العلاقة بين الأدب والسياسة، إلى جانب شهادات البعض حول مسيرة د. لطيفة الزيات وتأثير

والفنانين. وهذه اللحظات الثلاث ظلت وما تزال في جدال وصراع، موجهة لإشكالية العلاقة بين الأدبي والسياسي، ومرجحة أحياناً علاقة التبعية والتطابق، وأحياناً علاقة الانفصال والمواجهة.

وبعد تفصيل للعناصر البارزة التي تداخلت عبر المسار العام لهذه الإشكالية في الفكر والإبداع العالميين، يصل "د. برادة" إلى أهم التطورات التي وجهت الفكر النقدي العربي في تحليله وتمثله لهذه الإشكالية، التي تعيشها الثقافة العربية ضمن شروط مغايرة، إذ بدأت تظهر منذ العشرينيات أهمية الأدب في النوعية، وتصوير بؤس الناس وصراهم، التي تجعل الأدب امتداداً لهموم المجتمع ومعضلاته، وتدرج دوره ضمن القرى المعنية المهينة للتغير، الفاضحة للاستغلال والمظالم. وإلى جانب هذا التوجه الاجتماعي للأدب، كانت هناك أصوات تنعادي مع بعض الطلائع الفنية والأدبية بأوروبا، كما الحال مع السريالية والفن للفن، لكن الشروط الاجتماعية إلى حدود الخمسينيات كانت تجعل الرأي العام القارئ مشدوداً إلى مفهوم أدبي ملتصق بالمضمون الاجتماعي الواقعي، مستنوح للقضايا السياسية الكبرى.

وخلال الستينيات بدأ التعرف على بعض الملامح من حركة الطليعة الأدبية في أوروبا والعالم، فأخذ مفهوم الواقعية والالتزام بهتز، وأخذ المبدعون يرفضون الانصياع لإنتاج أدب محرض، ويضيقون بالتأويلات المؤدلجة المقلصة لدلالات النص وخصوصيته، ومع حرب ١٩٦٧ وما كشفت

طريقاً ثالثاً يمهّد لمنظور جديد للعلاقة بين الأدب والسياسة، وهذا المنظور الثالث - بالطبع - لا بد أن يمر بسياسة الوطن وأدبه، أي بمفهوم المواطنة كما يقول د. فيصل دراج، وبهذا المعنى أيضاً ينتقي مفهوم السياسة في الأدب، كمفهوم مستقل كما تقول د. لطيفة الزيات، فالأدب - وخاصة تشكيلة الجمالي وليس فقط موضوعه - هو فعل سياسي ونضالي في المقام الأول.

ويستعرض "د. محمد برادة" في بحثه أطر العلاقة الموغلة في القدم، بين الأدب والسياسة، التي عرفتها مختلف الثقافات، عائداً إلى نشوء الحقل الثقافي بفرنسا طوال القرن ١٩، وبلورة العلاقة الصراعية بين الأدب والسياسة، والتي أوجدت لها قنوات ومنابر تسجع صوت المبدعين وتحدد مواقعهم ضمن شروط جديدة - غير مسبقة - هي الاستقلال الذاتي للحقل الثقافي والإبداعي، بدلاً من التبعية المطلقة للسلطان أو الكنيسة أو محتضني الفن، وهنا أصبحت علاقة المبدع بالسلطة وبالسياسة وبالمجتمع، علاقة بنسوية، تتحدد بموقعه وباختياره الأيديولوجي ضمن الصراع والامكانات المتاحة للفعل والإنتاج الثقافي.

وعلى هذا المستوى الفلسفي، عرفت إشكالية علاقة الأدبي والسياسي ثلاث لحظات أساسية هي: التصور الماركسي ثم التصور السارترى الوجودي، والاستطيقا الخالصة أو التأملية المنحدرة من فلسفات تهتم بالميتافيزيقا وبالكينونة ومجلياتها، وكذلك من نظريات وأفكار بعض المبدعين

والسياسي، وتشبثنا بالاعتقاد في التقدم وفي فاعلية الايديولوجيا، فإننا سنستمر في الاحتفاء بالالتباسي المهدئ الذي يوهنا بأن الأدبي، لا يمكنه أن يوجد ويؤثر ويبرر نفسه إلا مرتبطاً بالسياسة، ويعتقد "د. برادة" أن الأدب قادر أن يحدث ثقباً وسط هذا السديم المعتم.

وحول الأدب والوطن والسياسة، يقف "د. فيصل دراج" ضمن محاور بحثه عند قضية الالتزام، التي تأتي مكسلاً لما بدأه "د. برادة" في بحثه الأول، موضحاً أن الأدب اللاملتزم لا وجود له، فالتزام الكاتب قائم في عمله، سواء أعلن عنه أم لا بالصمت، لأن موقف الأدب من العالم يأتي إليه أكثر مما يختاره.

ويعطى "د. دراج" المثل بلطفية الزيات للأدب الوطني من حيث هو نص ثقافي كبير، وعلى الرغم من أن لطيفة الزيات قد أعطت نصوصاً مركزية، مثل الباب المفتوح، وحملة تفتيش، الذي هو أحد أجمل النصوص المكتوبة باللغة العربية في العقد الأخير، فإن نصها الكبير، يظل في ذات متجددة وخفية ومقاتلة، ذات تمتد من الأسلوب الأدبي الرفيع إلى ممارسة وطنية شاملة، وإلى مدخلات تدافع عن ذاتية الإنسان المتحررة، وإرث طه حسين وموروث الاشتراكية العلمية وأحلام الشيخ الفلسطيني المضيق، وفي هذا كله، فإن لطيفة الزيات تجذرهم تعمق مفهوم المثقف الوطني الحديث، المنفصل عن كاتب تقليدي توسل السلطة بداية له ونهاية، والمناقض

عنه من انتكاس، بدأ انجلاء الأوهام تجاه السياسي والأيديولوجي، وأخذ الأدب يستعيد مواقفه الانتقادية ومبادراته في تشخيص المسكوت عنه، واستبطان أسئلة الذات والقلق الوجودي، مما فتح أبواب التجريب على مصراعيها، وأصبحت حداثة الأدب هي الأفق والمخرج داخل مجتمعات عربية مضيقة وفاقة للبوصل.

لكن النقد العربي ظل مشدوداً في نظر "د. برادة" إلى اعتبار الأدب أداة في تغيير الوعي وتشوير المجتمع، الأمر الذي جعل النقد العربي منذ السبعينيات يعتمد على تحليل النص، مقتفياً خطى النقد في أوروبا، ومستعملاً بعض المناهج الألسنية والبنوية والسيمائية، ضمت عملية تجديد المعرفة، ولذلك ظل سؤال: لماذا نقرأ الأدب، وماذا نفعل به؟ مغيباً رغم ضرورته الملحة في سياق سقوط السياسي وانحصار إمكاناته وفاعليته.

ويخلص "د. برادة" إلى التأكيد على أن الجدلية بين الأدبي والسياسي، لا يمكن أن تزول إلى تركيب استناداً فقط إلى صراع وحوار يعتمد على خصوصية كل مجال، وقد تميل إلى الامتناع بأن الأدبي المرتبط بالحياة وتفصيلها والقادر على مسألة الخطابات الأخرى، يستطيع مع التجربة الاستطيقية أن ينجز النقد العميق للنيات القائمة على أساس معايير للاعتبارات السياسية، وحينئذ تكون الجدلية بينهما شبه معاقة، وفي انتظار حل معضلات أشمل..

لكننا إذا أغمضنا العين على الأزمة المتعددة الوجوه التي تواجه الأدبي

على كتابات بعض أبناء جيلها، مؤكدة أن النص الحالى يستمد مشروعيته من رفضه ونقده الصامت لما يجرى حوله، ويؤكد وجوده وتميزه فى محاولاته اللجوء إلى الفلسفة والفنون السمعية والبصرية والتناسخ، إلى آخر تلك السمات التى تشير إلى قدر كبير من التساهل المقصود واللامبالاة المتعمدة والرفض الصارخ لكل ما يمثل فكراً اجتماعياً، وسياسياً محدداً، يشى بانتماذات محددة.

هناك ثلاثة أبحاث أخرى تحتاج إلى وقفة أخرى هى بحث سيزا قاسم عن لطيفة الزيات الناقدة، وبحث فريال غزول عن المقاومة عبر المفارقة، وشيرين أبو النجا عن رواية الحب فى المنفى ليهاء طاهر.

أمة تبغى الخوض.. ومغامون معقلون

لم يبق إلا المحامون.. هذا ما تنذرنا به الأيام الأخيرة فى القرن العشرين، أن يتصدى بعض المحامين لعرقلة مسيرة الحرية والعقلانية، بدلا من الدفاع عنها، وأن يصيح "روب" الدفاع الأسود الشهير، هو "روب" الاتهام، ووشاح الظلمة والجهالة، وأن تنحرف القائمة التى ضمت سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد نبيال الهلالى وعصمت سيف الدولة وعبد العزيز محمد.. وآخرين، لتضم أشباه السيد عبد الرحمن، الذى عكف فى الفترة

لشقف تقنى حديث وهو الشكل الحديث للكاتب التقليدى. فهذا الكتاب - حملة تفتيش - يرصد الصور المتبادلة بين مرآة الثقافة ومرآة اليوتوبيا، مؤكدا أن الأدب لا يحيل على الوطن، من حيث هو تداخل بين أرض وتاريخ، إنما يحيل أولاً وقبل كل شئ على المواطنة، على الانسان الذى يظل رغم تتابع هزائمه يحلم عاملاً.. باعادة صياغة الوطن والانسان والتاريخ.

وإذا كانت شهادات وأبحاث: إلياس خورى ورضوى عاشور ود. عواطف عبد الرحمن ود. ليلي الشربيني وفوزية مهران وسعيد الكفراوى وإبراهيم عبد المجيد وياسين الشيبانى ود. أمينة رشيد وهالة البدرى ونعمات البحيرى وصالح عبد العظيم وعبد الرزاق عبيد وجمال باروت.. قد سارت - بشكل أو بآخر - على ذات النهج الذى سار عليه بحث د. فيصل دراج، وخاصة فى جانبه التطبيقى على أدب لطيفة الزيات، فى ايجاد العلاقة المثلى بين الأدب والسياسة، فأن بحث "مى التلمسانى" قد رصد الأفق الحر للأدب فى كتابات الأجيال الجديدة، التى وصفتها فى عنوان بحثها بأنها كتسابية على هامش التاريخ، غابت فيها مصر - الوطن - غياباً واضحاً، كما غابت عما يدور على الساحات السياسية والاجتماعية المحلية والاقليمية والعالمية، ولا غنى الشخصية المصرية حضوراً خاماً فى هذه الكتابات إلا بالسلب. وترصد "مى" ملامح هذا الغياب تطبيقاً

أعضاء النقابة بقانونها الذي يلتزم بالعرف العام للمجتمع، ولا يتعدى تقاليده وأعرافه وروح دستوره. الذي يطالب - بل ويؤكد في كثير من مواده - على حرية الرأي والتعبير، دفعاً لتقدم المجتمع وتطوره وسعيًا لتغييره إلى الأفضل والأرقى. وفي مثل هذه الحالة التي نحن بصدها، يجب أن تتحرك نقابة المحامين، باعتبارها سدة القانون وحماة، للتصدي لمثل هذه الحزبيلات التي يمارسها بعض أعضاء النقابة، رافعين لواء العدل وميزانه في وجوهنا، ولهم في ذلك مآرب أخرى.

الأمر الأخطر من ذلك هو دور هيئة الكتاب المصرية في الدفاع عن مجلاتها الثقافية التي تصدرها، بحجة أن الشئون القانونية تختص - فقط - بتنظيم علاقة العمل بين موظفي وعمال الهيئة نفسها، مما دفع حجازي وعبد المنعم رمضان إلى توكيل محامين خاصين للدفاع عنهما، إلى جانب هيئة الدفاع المتطوعة عنهما وعن الفتيات الجميلة في حياتنا التي يحاول البعض قطفها، ودهسها بأقدامهم.

وليس لنا من دافع إلا التصدي لمثل هذه المحاولات المعرقة ليس لمسيرة مجلة أو شاعر، بل لمسيرة أمة تبغى بمشقيها الحقيقيين النهوض والتقدم.

إبراهيم عبد المجيد في بنها

في إطار النشاط الثقافي الذي يقيمه قصر ثقافة بنها، جاءت ندوة الروائي إبراهيم عبد المجيد، مشحونة بالتفاعل

الأخيرة على مقاضاة الكتاب والمبدعين، منصبا من نفسه مدافعا عن السماء، وهي منه براء، وآخر سلسلة دعاويه، هي الدعوى التي رفعها ضد الشاعر عبد المنعم رمضان، بسبب نشرة قصيدته "التعويذة" في عدد إبريل من مجلة "إبداع" التي يرأس تحريرها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، الذي تضمنته الدعوى، هو والمجلة التي يرأس تحريرها. وتحمل المحكمة أوراق القضية = برمتها إلى الأزهر الشريف لاخذ رأيه في الموضوع في تطور جديد لهذه الدعوى وصف صاحب الدعوى الشاعر "عبد المنعم رمضان" وأقرانه بالمساطيل، الذين يخرجون من المقاهي في الساعات الأولى من الصباح، ليشغلوا في أنوار أعمدة الكهرباء، وفي القوام المشقوق للدواب التي تجر عربات القمامة مؤكداً أن القصيدة تضمنت في أبياتها تعديا على الإسلام، والحديث عن اسم الله العظيم بما لا يليق بالكمال والجلال اللازمين مما اعتبره إهانة شخصية له، طالب في صحيفة دعواه تعويضاً مديناً مؤقتاً قدره (٥٠١) يدفعه عبد المنعم رمضان وأحمد عبد المعطي حجازي متلازمين.

هذه القضية تفتح الباب من جديد، كما فتحت من قبل مع د. نصر حامد أبو زيد، ورجاء النقاش، ونجيب محفوظ، وغيرهم الذين تصدى لهم بعض هؤلاء المحامين، وبالطبع الباب لم يغلق بعد، والمؤكد أننا لا نريد إغلاقه بهذا الشكل البسيط، بل نحتاج إلى إعادة النظر في طبيعة قانون نقابة المحامين ذاته، الذي يوجب التزام

مستولية الحرية لدى كل كاتب. هاتان الروايتان هما:

"ليس في رصيف الأزهار من يجيب" لملك حداد، و"صحراء التتار" بما تركنا من شمس مضيئة وبصمات واضحة تجلت بوضوح في "بيت الياسمين" و"البلدة الأخرى".

ويعكف حالياً "إبراهيم" على كتابة روايته الجديدة عن أربعينيات الاسكندرية - بلدة الجميل - الذي نحبه، ونشم عطر بحره في كتاباته.

القاص "سعيد الكفراوي" حضر الندوة وأكد في كلمته عن مشروع إبراهيم عبد المجيد الروائي، أنه مشروع لمراقبة الواقع بكافة تفاصيله، وخاصة ملاحظة المكان والزمان والتناغم بين منطقة البقطة ومنطقة الحلم في تأمل الباطن الانساني وسؤاله الأبدى عن المصير. ويصف "البلدة الأخرى" بالرحيل العظيم أو التغريبة الكبرى التي تمت للمصريين في عهد النفط، كما تمت من قبل في عهد العثمانيين، وهي تمثل إضافة هامة في الكتابة الروائية العربية.

الأمر نفسه أ كده الناقد "عبد العزيز موافى" فيما يخص فكرة المكان التي وقف عندها إبراهيم عبد المجيد كثيراً في أعماله، وكأنها المنطقة البرزخ بين المدينة والقرية، بين الحلم واليسقطة، بين الشخصيات الهامشية والفاعلة في الحياة الانسانية، بين واقع الحياة ومآ وراء الواقع.

ويضع "عبد العزيز موافى" رواية "الصيد

والتجديد، تحدث "إبراهيم" عن بدايته في الكتابة الروائية في الستينيات، التي ناصرت التحديث في القصة القصيرة والرواية، ممثلاً في كتابات يوسف أدريس وإدجار آلان بو وتشيكوف، لدرجة أنه صارع "يوسف إدريس" يوماً بأنه وقع فريسة لأعماله لأكثر من عام، ولم يستطع إنزاله من على كتفيه إلا بعد صراع مرير، توجت بثلاثة جنيهات هي قيمة الجائزة الأولى التي فاز بها في مسابقة نادى الأدب بالاسكندرية.

وفي مرارة جيلية حكى "إبراهيم عبد المجيد" عن انتمائه في الأصل إلى جيل الستينيات - هو وآخرون - لكن كتاب هذا الجيل أبعدوهم جميعاً من هذه الستينيات، التي يراها لم تعرف الرواية، ولم يعرف كتابها بأنهم روائيون، لأن الرواية الحديثة في مصر، تجلت على أيدي كتاب السبعينيات.

أصدر إبراهيم عبد المجيد روايات المسافات وليلة العشق والدم والصيد واليمام وبيت الياسمين وقناديل البحر والبلدة الأخرى، إلى جانب ثلاث مجموعات قصصية.

هناك روايتان وقف عندهما "إبراهيم" طويلاً في حديثه لما لهما من تأثير واضح عليه، وخاصة أنهما ينتميان إلى ذلك النوع من الرواية القصيرة، المشبعة بالكثيف، والتي لا تهتم بشروط النقد الأدبي، بل تتمثل شرطها الرئيسي وهو الحرية بلا حدود، وأن الموهبة هي التي تحدد

مشكلة الموت في التصوف خاصة، واقفا عند مواضع الاتفاق والاختلاف بين الصوفية والفكر الشرقي القديم، أو بينهم وبين تصورات اليونان للموت، أو بينهم وبين ما طرأ من تطور سواء في المسألة الإلهية أو المسألة الأخوية في الأديان الكتابية.

ويصل الباحث في نهاية رسالته إلى عدد من النتائج أهمها، أن الصوفية ينطلقون من مزية خاصة بهم وحدهم، وهي الوصول إلى الله على شريعة الحب واستقلال الضمير وتقدير الوجود الروحي، أكثر من تقدير غيرهم للوجود المادي، وأن قياس عقيدة البعث والآخرة عند أمة من الأمم، يجب أن تنظر أولاً في تصورهما للفكرة الإلهية، فإن كان هذا التصور على قدر من الرقي والتقدم كانت عقيدة البعث والآخرة على نفس هذا القدر من التقدم والرقي، ويندر أن تجد أمة من أمم التاريخ الغابرة، تؤمن بالوحدانية، ولا تؤمن بيوم آخر للحساب والجزاء، ولم تظهر فكرة الخلود إلا صدى لهذا الايمان عند جميع الأمم بلا استثناء. وأن هناك فرق بين الحياة التي يحيها الصوفي، وبين الحياة التي يحيها غيره من أهل الدنيا، بين الحياة الكريمة والحياة المهينة، فالصوفي يرى في حياته أنها جديرة بأن يحيها بكامل امتلاكها، ولا يرضى بها بديلاً، ويفهم من الحياة الروحية أنها موصولة بشرايين البقاء والخلود. وأن نسق التفكير الصوفي يكشف عن مشكلة الموت التي يصعب أن يكشفها تصور العقل، وأن فهمهم لحقائق البقاء والخلود، يأتي مصقولاً بالإيمان.

واليسام "كواحدة من أهم عشرة روايات انتهجها المشروع الروائي العربي، التي تقف على قدم المساواة مع "العجوز والبحر" لهيمنجواي، الأمر الذي يجعل مشروع الرواية العربية أكثر تقدماً من الرواية الأوروبية، ولا تقل عن الرواية اللاتينية، بما تمتلكه من آليات في منظومتها، تضاف لجيل السبعينيات وليس جيل الستينيات.

الموت عند الصوفية

لم تحتل قضية المساحة الأكبر في الفكر الصوفي، كما احتلها الموت، باعتباره من المشكلات التي بلغت مبلغ القوة والأهمية في نسق التفكير عند الأقطاب الصوفيين، فهو أول الغاية التي يصبو إليها الصوفي في حياته الروحية.

وحول هذه القضية جاءت رسالة الدكتوراة التي تقدم بها الباحث مجدى إبراهيم تحت عنوان مشكلة الموت عند صوفية الإسلام، أشرف عليها د. عاطف العراقي، ود. سعيد مراد، لتلبي درجة الدكتوراة بقسم الفلسفة بكلية آداب الزقازيق.

لم يقف الباحث عند مشكلة الموت من جانبها الوعظي، وإنما بحث فيها من جانبها الفلسفي، فتتبع مصادر الفكرة منذ القدم حتى وقف عند إضافات الصوفيين لهذه المشكلة.

قسم الباحث رسالته بمبحثين رئيسيين، تناول في المبحث الأول مشكلة الموت في الضمير الإنساني بصفة عامة، من خلال ثلاثة فصول، أما المبحث الثانى فقد تعرض فيه إلى

تواصل

فى افتقاد صوت الشيخ إمام عيسى، والحنين لحضوره الخاص فى آذان محبى فنه، وصلتنا قصيدتان. ورغم نبل الشاعر التى وراء الكتابة، إلا أنها ظلت انفعالية، ولم تستطع إقامة علاقات مع التذکر مع الشيخ إمام، يقول الحاج على (شبين الكوم):

الموت ما خلاشى
رايع ولا جاشي
أصل الحيطان عالية
والخط مش فاضى
واسمع كلام المهمومين ينده
على أرضى البراح
ويبغنى

ويتوان "بهية" التى غنى لها الشيخ إمام كوطن، وكحبيبة، وكعلم، يهذى «مؤمن حسن القاهرة» قصيدته إليه، ويقول فيها:

اهربى فى
وفلى جسمى م الرصاص
دى قمله
ودا برغوت
ودا خندق عيار طايش
ما تلعبش الزحلقة على سدر

بايش

البحلة كسره عين العسكرى
اهربى فى
قصيدة ثالثة ومتميزة وصلتنا عن الشيخ إمام أيضا وهي للشاعر محمد لاثين يقول فيها

علمنى زذل الخوف
وأخرج عن المألوف
وأرمي الكلام مكشوف
فى حضرة الجراس
علمنى شق التراب
وأراي أدوب فى الصحاب
وطربي فوق الصحاب
راكب وترحناس

سمتان مشتركتان تجمعان بين كثير من القصائد التى وصلت (بريد أدب ونقد) الأولى: الكتابة من مكان مهموم بقضايا كبرى، من منطلق أن للفن وظيفة أساسية هى الدفاع عن العدل والخير والجمال. وبالطبع لا أحد ضد هذا التبنى، ولكن أمام الكتابة تكون هناك أسئلة أخرى، عن الكيفية التى يتم بها ذلك، بمعنى أن تنبأ ما مهما كان نبيلاً ليس وحدة إيجابية معيارية يقاس بها النص، فالنص شبكة علاقات، أداء خاص، نقيم علاقة معه حسب قدرته على ترسيب روحه ووطأته

علينا، أما أن يختفى الشاعر خلف شرف ونيل القضية بدون تورط حقيقى، ويكون تقديم ملامح تخصصه، فهو ما ينتج نصاً بارداً، عموماً، لا يستطيع تجاوز أفكاره الأساسية. نريد أن تختبر هذا التصور، وأن نسمع لرأى أصدقائنا الشعراء الذين اتسمت قصائدهم بهذه السمة وهم:

- نبيل عبد المجيد (سطور من دفتر الأحوال)
- عادل عثمان (يا مصرى أنا فلسطيني)
- صلاح على جاد (من مختارات المسرح العربى)
- عيد السلام حامد (الحلم والقيد)
- أيمن عبد الرسول (هل يتحقق)، (الكابوس)
- مأمون الحجاجي (ممنوعات)
- صلاح محمود عفيفي (نقمة)، (تفاريح الضى) (الؤلؤة فى دمي)
- مروح يوسف الكبداء (غربة)
- محمد أحمد الزهار (سور من كتاب الموت والوجع)
- أحمد كمال زكى (أبواب القلب الحائر)
السمة الثانية:
هى محاولة صنع غطا صوفي

للتجربة الذاتية، وذلك بانتحال لغة أنجزها المتصوفة في تعاملهم مع اللغة للتعبير عن تجاربهم الصوفية. وهذه المحاولة تشكل إعاقة للكتابة والقراءة على حد سواء، حيث تظل اللغة عمومية داخل لغة التصوف، وكأنها نشارات مشوطة من تراث متوفر في المكتبات، بدون اختراق هذه اللغة أو تنويرها داخل سياق تجربة الشاعر. من هذه القصائد قصيدة هلال الفايدي (نزيف النون) وسهير محسن (المخطايا) و قصائد جمال محمد فرغلي، من نادي أدب أسبوط، يقول فيها: أوصاني بحر التاريخ وأفعال

العشق فقال:
لؤلؤة كن، واشربها عشقاً
لتفك منك
أتدح حرك السفن إلى
أعمالك
تاريخاً.. مرسة.. ألوية.. أم
بعض القصائد التي وصلتنا تتسم بالفنائية، ولم تستفد من منجزات قصيدة العامية المصرية طوال السنوات الأخيرة، مع ذلك لا تخلو من طموح لتجاوز هذه الفنائية منها: (مؤمنيات الليل والفؤاد) للصديق مؤمن الحمدي منها:

أنا مش وحيد... لكني وحدي
بنحرق
وسكوتي يهوى إنه دائماً

ينطلق

يسمع نجوم الليل نداء
يوسع جميع الكون مداه
يرجع لي طفل.. كتته وعن
قلبي افترق
وشخاليل، لـ (عبد الهادي
هاشم النجمي) يقول فيها:
قلبي الجريح جوا الضريح
درويش
فاتكلمى
وسلمى الرمش الى هام وسط
المدى

ومن الصديق (محسن العزب)
قصيدة (التوجه) يقول فيها:
تايبه ويكي وجوه في أرضك
طالع مع أول شجرة صبار
اخضرت جواكى
شارب منك
أحلى عصيرة طينك

أسعدتنا قصائد بعض
أصدقائنا، ونتمنى أن يرسلوا لنا
إبداعاتهم الجديدة. منها قصيدة
(مواقع) لأحمد المريخي (كوم
أمبو) منها:

من أعلى المبنى - وليكن البرج
-
تصطاد الأرض يماماً،
والناس تمر بلا دية
أما عمال البلدية
فيقشون الشارع في حركات
آلية

ومن الوادي الجديد، أرسل لنا
أحمد دياب (هزائم مؤجلة) يقول

فيها:

انتظرنى
عند شفتينى
وتأكدى
أنها الحرب

وأخيراً... إليكم هذه الرسالة
التي وصلتنا من الصديقة نهى
بدوي والتي تحاور فيها الأستاذة
فريدة النقاش حول مقالها في
العدد ١٩ لشهر يوليو ٩٥ عن
رواية (منتهى) للروائية هالة
الهدري:

عزيزتي / رئيس التحرير
أبعث اليك عميق شكرى
وامتنانى واسمحي لي أن أقدم
لك خالص التقدير والعرفان لما
لسته فيك من حرية الفكر ورعاية
الصدر وديمقراطية الحوار. وبعد
أحب أن أدون بعض الملاحظات
حول مقالك السابق الذي يقع تحت
عنوان "منتهى" الانسجام
والغريب " الذي كان ضمن العدد
١٩ لشهر يوليو ١٩٩٥م.

ولكن أحب أيضاً أن أوضح
أنى هاوية للأدب وقراءته ولست
ناقدة "أو خبيرة" ولولا رعاية
صديق وإتاحة الفرصة لي كي
أدون تلك الملاحظات ما كانت
رأت النور. لذلك أرجو أن
تتقبلها منى رغم بساطتها فهي
تعبير فقط عن روح هاوية على
طريق الأدب.

أولاً: رواية "منتهى" للكاتبة

"هالة البدرى". تعتبر أكبر إنجاز إبداعى أدبى هذا العام فى سجل الرواية النسائية وذلك لأنه قبل صدورها كان الريف وعلاقاته المتشابكة حكراً فقط على الرجال ولم تستطع كاتبة أن تمتعنا بهذا الحس الصادق والوصف الدقيق الذى جعلنا أحد أفراد قرية "منتهى" مثلنا فعلت هالة البدرى، لذلك تمثيت من قلم فريدة النقاش وهو أقوى الأعلام النقدية الزهية فى عالم النقد أن يولى الكاتبة حقها على تفردا وتميزها وأن يكون هذا بقلم الناقدة وليس نقلاً عن الناقس إبراهيم فتحى، أو وصف الكاتبة بأنها تشبه إحدى بطالات الرواية لتمييز تلك البطلة بعب القص. ونعتبر الفقرة الماضية أول الملاحظات.

ثانياً: لقد أخذت الكاتبة من الحرب العالمية الأولى إلى ثورة ١٩٥٢ خلفية لروايتها، وهذه الخلفية أعطت للرواية أفقاً رحباً واسع الشراء. لأنها لم تخصص فترة بعينها من تلك الفترات بل أخذت تنتقل بينهما وتصف التغيرات الاجتماعية والسياسية والدينية والمذهبية التى طرأت عليها فلم تسجن فى فترة محدودة، ومن ناحية واحدة كالناحية السياسية فقط بل أخذت توازى بين السياسى والاجتماعى والدينى ومدى الترابط بينهما فالنسيج الروائى لا نستطيع أن نطلق عليه اجتماعى بحث لوجود

الخلفية السياسية أو نطلق عليه سياسى أو نطلق عليه دينى أو مذهبى أو أى مسمى آخر فهو مزيج مستناسب من كل ذلك، وعلى ذلك لا تعتبر الخلفية الملحمية أو السياسية لآى فترة من الفترات التاريخية التى مرت بهما الرواية هى أهم الأسس النقدية للنسيج الروائى لأن هذا سيسجن الرواية ويضعها فى أفق ضيق جداً ينقص من جمالها.

ثالثاً: أفراد أم حسبو وأبو المعاطى بالوضع المشين وأفراد طه ووديده بالإجلال ليس فيه تفرد طبقة مهيمنة عن طبقة وإنما أم حسبو وأبو المعاطى أوضاع شاذة كانت ومازالت فى الريف وهى من الأوضاع التى لم يشر إليها كثير من أدبائنا فيمن تناولوا الكتابة عن الريف على الرغم من نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم من وطء اليهية وما أن الكاتبة نقلت بقلم رشيق بارع القرية والتى جعلنا فى أى وقت نستقل سيارة أجرة لنذهب إلى "منتهى" ونحن نعم كل شبر فيها وكل فرد ونعلم من سيحسن ضيافتنا ومن لا أقول فكان من الأمانة والبراعة أن تصف وضع كهذا كان ومازال منه فى قبريتنا وهذا بالضرورة ليس مقارنة بين وضع أم حسبو لأنها من المسحوقين ووديده لأنها من الطبقة المهيمنة لأن المرأة هى المرأة فى أى زمان أو مكان وإنما قد تكون المقارنة

حقاً بين صفات وأخلاق المراتين خاصة وكل منهما تتمتع بعاقبة دائمة وأعتقد أن هذا أيضاً ينطبق على وضع كل من أبى المعاطى وطه لأن البشرهم البشر فى أى موقع كانوا.

دائماً يحكى لى أجدادى أن قريتنا كانت البيوت فيها تترك الطعام خلف الأبواب لن لا قوت له فكان الفقراء والمساكين وحتى غير المعوزين يدقون الأبواب ويطلبون الطعام الذى يظل طوال اليوم على الموقد ساخن لكل ضيف من ضيوف الرحمن وذلك على الرغم من قلة العيش فى ذلك الوقت إلا أن من يتوفر لديهم كان يصدق على من حوله دون طلب منه أو فى وقت الشدائد كان الجميع يد واحدة وإلى هذه اللحظة يظل أجدادى يمددون زمن الوحدة الذى مضى ويتحسرون على زماننا هذا لذلك لا أعجب للكاتبة إبراز هذا التناغم بين أفراد قرية كقرية "منتهى" على الرغم من تغير الزمن إلا أننا عندما نزور أى قرية فى مصرنا نجد أن هناك لحد ما علاقة متشابكة بين أفراد القرية الواحدة بحكم المساحة الصغيرة بالقرية التى تسهل الاتصال بينهم.

إلى هنا أجد أنه يجب على أن أكف عن الكتابة لأنى ثرثرت كثيراً ولا بسمعى إلا أن أشكر جداً على رحابة صدرى.

كلام متقنين

شكة الديوس!

انتهت - بحمد الله - أزمة تجميد عضوية اتحاد الكتاب المصريين في اتحاد الكتاب العرب، التي استمرت لمدة ستة عشر عاماً بالتمام والكمال، وتقرر أن يعود الاتحاد المصري، لما رسمته نشاطه في الاتحاد العربي، وحضور اجتماعات المكتب الدائم، بصفته عضواً مراقباً، إلى أن يحين موعد عقد المؤتمر العام للاتحاد العربي - الذي يعد في دولة الإمارات بعد حوالي عامين - لينظر في اقتراح بإلغاء قرار التجميد، فيستعيد الاتحاد المصري عضويته كاملة!

ولا بد أن كثيرين ممن تابعوا فصول الأزمة، قد أدهشهم البساطة التي حلت بها، بعد أن ظلت قائمة ما يقرب من عقدين، واحتدمت خلال الأعوام الثلاثة الأخيرة، على نحو دعا كثيرين للظن بأن حرباً عربية / عربية، من نوع حرب الخليج الثانية، سوف تنشب بسببها، فإذا بالمرأى بسط من "شكة الديوس"، لا يتطلب سوى لقاء جمع بين الأستاذ سعد الدين وهبة - نائب رئيس الاتحاد المصري - والأستاذ فخري قعوار - الأمين العام للاتحاد العربي - تبين خلاله للأخير أن الاتحاد المصري، لم يبق - بصفته تلك - بأي نشاط في مجال تطبيع العلاقات مع إسرائيل، وأن جمعيته العمومية التي انعقدت منذ شهر، قد قننت هذا الوضع فأصدرت - بالإجماع - قراراً واضحاً يحظر على الاتحاد - كهيئة معنوية - وعلى أعضائه - كأشخاص طبيعيين - القيام بأنشطة في هذا المجال. وكشف اللقاء عن أن السبب الرئيسي للأزمة، هو تصريحات الأستاذ ثروت أباظة الاستفزازية، التي أيد بها تطبيع العلاقات الثقافية مع إسرائيل، وأزدرى فيها الاتحاد العربي وأعضائه وقراراته، معلناً أنه لن يعود إليه إلا إذا جاءه زاحفاً على أقدامه وهو يخطي أغنية سعد حسني الشهيرة: يا واد يا تقيل... بعكم أن الاتحاد المصري، أكبر من أن يشترط عليه أحد شروطاً، وسيظل أكبر من الجميع، وإن رغمت من الأنوف أنوف، كما قال لافض فوه... وأنفها!

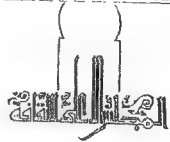
وببساطة قال الأستاذ سعد الدين وهبة أن هذه التصريحات لا تعبر عن الاتحاد، ولكنها آراء شخصية لا يتحمل مسئوليتها سوى صاحبها! والسؤال الآن هو: باسم من كان الأستاذ ثروت أباظة طوال هذه السنوات يتكلم؟ وإذا كانت تصريحاته لا تعبر عن أعضاء الاتحاد الذي يرأسه، فكيف أعيد انتخابه لرئاسته كل هذه الدورات المتتالية؟

وإذا كان أعضاء الاتحاد - وهم من الكتاب والمفكرين - أعجز من أن يفرضوا إراداتهم على رئيسهم، وأعجز من أن يجحبوا عنه أصواتهم في الانتخابات، فماذا يفعل أعضاء نقابة الحلاقين وأعضاء اتحاد جامعي القمامة، ونقابة الراشدين في شهادة إتمام محو الأمية؟

مجرد أسئلة!

صلاح عيسى

المجلس الأعلى للثقافة



جوائز الترجمة

تشجيعاً للترجمة وتأكيداً لدورها في التنمية الثقافية يعلن المجلس الأعلى للثقافة عن جوائز للترجمة في المجالات التالية:

* الدراسات النقدية للفنون والأدب
* الثقافة العلمية

* العلوم الإنسانية والاجتماعية

وقيمة المكافأة المالية للجائزة الأولى خمسة آلاف جنيه مع درع فضي ومنحة للإقامة في أكاديمية الفنون بـروما. وللجائزة الثانية ثلاثة آلاف جنيه وشهادة تقديرية. يشترط أن تكون الترجمة عن اللغة الأصلية. ولأعمال لها قيمتها الفكرية والثقافية. وأن تكون الترجمة منشورة. ولم يمض على نشرها أكثر من خمس سنوات في ٢١ ديسمبر ١٩٩٥. وترسل الأعمال من أربع نسخ مصحوبة بالأصل المترجم عنه إلى المجلس الأعلى للثقافة ٩ شارع حسن صبري بالنز مالك (جائزة الترجمة) باسم الاستاذ الدكتور الأمين العام. وذلك في موعد أقصاه ٢١ ديسمبر ٩٥

المجلس الأعلى للثقافة

جوائز الإبداع الأدبي للشباب

يعلن المجلس الأعلى للثقافة عن أربع جوائز لأفضل أعمال الإبداع الأدبي للشباب في المجالات الآتية:

١- الشعر ٢- القصة

٣- المسرح ٤- الدراسة الأدبية

قيمة المكافأة المالية للجائزة في كل فرع ثلاثة آلاف جنيه وشهادة تقدير تمنح لمن لا تتجاوز أعمارهم الخامسة والثلاثين في ٢١ ديسمبر ٩٥ ويشترط في الإنتاج المقدم مايلي:

١- أن لا يكون سبق نشره أو لم يمض على نشره أكثر من عامين.

٢- أن لا يكون سبق التقدم به لنيل درجة علمية أو جائزة أخرى.

ترسل الأعمال من أربع نسخ مطبوعة على الآلة الكاتبة، أو منشورة في كتاب، مع صورة من البطاقة الشخصية أو العائلية إلى المجلس الأعلى للثقافة - ٩ شارع حسن صبري الزمالك - جائزة الإبداع الأدبي للشباب - باسم السيد الأستاذ الدكتور الأمين العام في موعد غايته ٢١ ديسمبر ١٩٩٥.

عدد خاص



السينما والسلطة والحرية

العدد

١٢٤

أد-وقف

مجلة النقالة الوطنية الديمقراطية

ديسمبر

١٩٩٥

أدب ونقد

أشرف على هذا العدد الناقد الكبير :
كمال رمزي

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
الوحدوي - ديسمبر ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد
رئيس التحرير : فريدة النقاش
مدير التحرير : حلمي سالم
سكرتيرا التحرير : مجدى حسنين
إيمان مرسال

مجلس التحرير : إبراهيم أصلان / صلاح
السروى كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون :

د. الطاهر مكي - د. أمينة رشيد /
صلاح عيسى
د. عبد العظيم أنيس / د. لطيفة الزيات /
ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين:
د. عبد الحسنى طه بدر

شارك في مجلس التحرير :
محمد رومي

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان :
محمدي الدين اللباد

لوحة الغلاف : نسيج من الكتان والقطن من
فن العصر القبطي

الرسوم الداخلية للفنانة الأردنية :
منى السمسمة
الإخراج الفني : حسين البطراوى

أعمال الصف والتوضيب الفني
مؤسسة الأهالي :
سهام العقاد / عزة عز الدين / منى عبدالراضى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع
عبد الخالق ثروت
« الأهالي » القاهرة / ت ٣٩٢٢٣.٦ / فاكس
٣٩٠٠٤١٢

الأشتراكات (لمدة عام) ١٨ جنيها / البلاد العربية ٧٥
دولارا للفرد / ١٥٠ / للمؤسسات / أوروبا وأمريكا
١٥٠ دولارا باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد
لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

افتتاحية أولى: المحررة ٥

افتتاحية ثانية: هذا العدد المنحاز: كمال رمزى ٩

ملف: السينما والسلطة والحرية

الرقابة على السينما فى مصر

سمير فريد..... ١٢

أثار التطرف على الرقابة فى السينما والتليفزيون

على أبو شادى..... ٣٧

قراءة فى كتاب «مذكرات رقية سينما ٢٠»

كمال رمزى..... ٦١

نص سينمائى مجهول لعصام الدين حفى ناصف

د. محمد كامل القليوبى..... ٧١

الصراع بين الرقابة والنقاد فى الصحافة السينمائية

فريدة مرعى..... ٨٣

الشاشة بين العسكر والحرامية

ماجدة مورييس ٩٢

سينما الهامشين والمهمشين

وليد الخشاب..... ٩٩

السينما تراقب المثقفين

مى التلمسانى ١٠٨

ناجى العلى يقيم الدنيا حياً وميتاً وفيلما

سمير فريد ١١٤

اغتيال فيلم: الملائكة لاتسكن الأرض

كمال رمزى..... ١٣٣

حوار الأفلام والمقص

(شهادات: ١٣٦

وحيد حامد- على بدرخان- سعيد حامد-

عبد الحى أديب - د. رفيق الصبان -
ناذر جلال - توفيق صالح -
حسنام الدين مصطفى - فايز غالى -
عادل عوض - أسامة أنور عكاشة -
سعد الدين وهبة - محمد شبل - محمد خان).

الحياة الثقافية

طائر الفينيقي الأيرلندى
غادة نبيل ١٤٨
اقتفاء أثر العابر
إبراهيم فرغلى ١٥٢
مجرد ٢ فقط
زياد أبو لبن ١٥٦
هل يظهر نوع أدبى جديد ؟
د. صلاح السروى ١٦٠
إقبال بركة فى: يوميات امرأة عاملة
د. محمد محمد الجوادى ١٦٥
القصة الأخيرة فى أدب المرأة السعودية..
مصطفى عبادة ١٧٢
لولى ودستور يا أسيادنا ..
راشدة رجب ١٧٦
طيور الظلام، مسك الختام...
و. خ ١٨١
نبض الشارع الثقافى
(التحرير) ١٨٤
كلام مثقفين:
الموت الزوام للأفلام....
صلاح عيسى ١٩٦

افتتاحية أولى

السينما ، السلطة ، الحرية

توصلنا في مجلس التحرير إلى هذا العنوان الشامل لعدتنا الاحتفالي بمنوية السينما عبر نقاش طويل عرض لنا فيه الصديق الناقد "كمال رمزي" خطة العدد، التي كان مكلفا بها من بداية العام، واكتشفنا عبر النقاش أن صراع هذا الفن الجميل في بلادنا من أجل الحرية والانطلاق والتفتح قد انطوى على جهد نبيل وعناء مرير ومعارك باسلة شارك فيها المبدعون والنقاد ومحبو السينما، وتوأكب هذا كله مع نمو الحركة الوطنية المصرية ضد الاحتلال والرجعية، وقد أخذت هذه الحركة تبحث عن الأدوات الثقافية والجمالية الفعالة مبهورة بهذا الفن الجديد الجليل ساعية لتملك ناصيته وانتاجه وطنيا في سياق تطلعها إلى الاستقلال والتخلص من هيمنة الاجنبي في كل شيء، ومن أجل بلورة هوية وطنية أصيلة ومتفتحة على العصر في ذات الوقت. وقد كانت معركة إنشاء ستوديو مصر هي نفسها معركة الصناعة المصرية الوليدة، أي معركة الإبداع الوطني في كل تجلياته سواء في مقاومة المحتل أو إنتاج صورة جديدة عن الذات تسائل القديم البالي وتخلخل ثباته وتتجاوز شكلا من تفسير المقدس كان قد حرم التصوير، وخلق في الماضي إمكانيات فنية كبيرة وأهدرها.

وسوف يبين لنا التاريخ السينمائي الذي تضيئه مواد هذا العدد من زوايا مختلفة أنه كان تاريخا للصراع المندمج بين عوامل الأزدهار والتطلع للتغيير من جهة وعوامل الكبح والثبات من جهة أخرى. كان صراعا بين الجديد والقديم على أكثر من مستوى، وهو المضمون العميق لحركة التحرر الوطني في مداها وجزرها، وللثورة الوطنية الديمقراطية في مصر بقواها وتناقضاتها وآفاقها وأحلامها.

ولعل أبرز ما سوف نستخلصه من هذا العدد الغني هو أن القانون يستمد نفوذه الحقيقي وفعاليته لا من نصوصه فحسب وإنما أيضا من استناده إلى واقع اجتماعي ومشروع وطني تحرري شامل، وقد كان مثل هذا المشروع هو أساس القفزة الكبيرة التي شهدتها السينما كفن وصناعة في الزمن الناصري بالرغم من قيوده ورقابته وأخطائه بل وخطاياها.

وكما يبين لنا سمير فريد في دراسته عن الرقابة أنه في ظل الإعلان الساداتي عن دولة الحريات وسيادة القانون تأكلت حقوق التعبير الضمنية التي كانت ترسخت في السنوات السابقة- أي في ظل الناصرية التي لم تعلن نفسها دولة للمؤسسات أو سيادة القانون ولكنها كانت موضوعيا وضمن مشروعاتها التحرري الساعي إلى الاستقلال وتوسيع قاعدة الصناعة تمهد الأرض لنهضة السينما التي تشتبك فيها الصناعة مع الفن اشتباكا يصعب فضه.

وقد كانت سنة ١٩٧٦ هي السنة التي أعلن فيها السادات تحويل المناير الثلاثة في الاتحاد الاشتراكي العربي إلى أحزاب معلنا بدء عهد جديد من التعددية الحزبية التي وصفها الباحثون والساسة فيما بعد باسم التعددية المقيدة، وهي نفسها السنة التي صدر فيها واحد من أخطر القرارات التي أصدرها وزير الثقافة في ذلك الحين وهو القرار ٢٢ لسنة ١٩٧٦ والذي وصفه بيان لجماعة السينما الجديدة بأنه "يشكل خطرا بالغاً على حرية التعبير".

وللرقابة وجه آخر غير الوجه القانوني الحكومي التسلطي، وهو التكوين الثقافي

أدب ونقد

الأحادي لبعض المثقفين، وقد كشف قرار وزير الثقافة بمنع فيلمي "درب الهوى" و"خمسة باب" في بداية الثمانينيات - وكما يقول سمير فريد - «عن وجود طاقة قاشبية هائلة داخل العديد من الصحفيين المصريين ما إن يسمح لها بالظهور حتى تنفجر في المجتمع كالبركان...»

وقد كانت هذه الطاقة نفسها- لابسة قناعا دينيا على الموضة - هي التي انفجرت فيما بعد في وجه كل من فيلم "المهاجر" الذي حرصت ضده الأزهر وبعض رجال الدين وقادته إلى المحاكم، وفيلم "طيور الظلام" الذي حركت ضده الدعوى في المحاكم أيضا بحجة ساذجة هي أنه يشوه صورة المحامين مستندة في ذلك إلى بعض النصوص المطاطة الغامضة في ترسانة المواد الرقابية المتراكمة عبر العصور المختلفة.

وثبت لنا "فريدة مرعي" كيف ارتبط نشوء الرقابة في مصر بسلطة الاحتلال، ففي بداية القرن كان الرقيب دائما أجنبيا بحجة «أن الرقابة فن لم يعرفه المصريون بعد»، وهي تكشف النقاب عن جانب من معارك المجلات السينمائية المتخصصة ضد الرقابة وتحيزاتها، وإن كان المنحى العام لهذه المعارك هو "التحريض" ضد بعض الأفلام الأجنبية التي تسيئ إلى مصر مما يجعل المرء حذرا إزاء هذا المصطلح الذي رأينا كيف جرى استخدامه فيما بعد لمنع أفلام أو تقطيعها بنفس الحجة، ألا وهي الحديث عن "مصر" باعتبارها وطننا متناغما منسجما خاليا من العيوب وله وجه وردي- رومانسي. وننتذكر في هذا الصدد الضجة المفتعلة التي شارت ضد فيلم "يوسف شاهين" القصير "القاهرة منورة بأهلها" لأنه صور الأحياء الشعبية الفقيرة التي تنتعش فيها جماعات التطرف الديني.

وغالبا ما تكشف مثل هذه المشاحنات في العمق عن صراع بين فكرتين. واقعية ورومانسية، فالواقعية في الفن والفكر ترى الواقع كما هو في حركته وجذله، وتقدم المعادل الجمالي لهذا الواقع الحقيقي، بينما تنزع الرومانسية إلى تجميله وإضفاء إنسجام وهمي عليه وصولا إلى تقديم صورة للبانسين الراضين بذؤسهم والقائمين به سواء كانوا خدما في بيوت السادة أو أنفارا محشورين في جحورهم الضيقة في الأحياء الفقيرة التي لا يجوز إظهارها كذلك بدعوى حماية "سمعة الوطن".

ويتابع لنا "سمير فريد" معركة فيلم "ناجي العلي" مع رقابة من نوع آخر مارسها - وباسم مصر أيضا- لوبي إسرائيلي قوي ومدرب نجح في منع الفيلم من المشاركة في المهرجان القومي للأفلام الروائية بينما نجح النقاد السينمائيون المصريون في تعرية هذا الإجراء غير الديمقراطي وإفشال ندوات المهرجان بمقاطعتها، وهو ما يوضح لنا كيف أن هؤلاء النقاد الوطنيين والتقدميين قد نجحوا رغم كل الصعاب في خلق مؤسسة ذات نفوذ معنوي هائل هي جمعية نقاد السينما استطاعت أن تواجه نفوذ المؤسسات القوية القديمة والجديدة التي سترت دوافعها السياسية الرجعية المائلة للصهيونية تحت شعارات الصراع باسم مصر.

ويحدد "سمير فريد" التخوم التي ينبغي أن تكون واضحة بين السياسة والفن «فأكثر المراحل انحطاطا في تاريخ الفن هي تلك التي تطابقت فيها وجهة نظر الفنان مع وجهة نظر السياسي، فالسياسة هي فن الممكن الذي يحتم المرونة وخطوة إلى الأمام وخطوتين إلى الخلف، لكن الفن إطلاق للخيال، وتجاوز للعمل السياسي إلى أفاق أبعد وأرحب ولو كانت المستحيل ذاته... ومع ذلك فليس نادرا أن يتطابق الفن والسياسة بينما يعمل كل في مجاله وبطريقته، ففي ذلك العيد للمقهورين... أي الثورة التي هي حالة من إبداع جماهيري جماعي تكون السياسة فيه تجاوزا لواقع عفن واجتيازاً لبوابة الحلم، وقد أبدع "إيزنشتين" أجمل أعماله مدافعا عن الثورة البلشفية مستلهما أهدافها النبيلة ورواها الجمالية، كذلك أبدع "ماركيز" رواياته الكبرى التي خطلت طريقا جديدا للفن في عصرنا على خلفية العمل السياسي الثوري في أمريكا

أدب ونقد

اللاتينية ضد قراصنة عصرنا.. أى الامبرياليين الأمريكيين.. وكانت بذلك تطلعا إلى المستقبل ذاته"، الذى سبق أن حوله الشعب الفيتنامى إلى واقع حين هزم الأمريكيين والتقت السياسة والفن.

فى دراسته عن أثر التعصب الدينى على حرية التعبير فى مصر، يكشف الناقد "على أبو شادي" حقائق خطيرة أولها اتجاه القوانين - فى ظل شهادات الدولة الديمقراطية !! إلى تغليظ العقوبات كما هو الحال فى القانون ٢٨ لسنة ١٩٩٢ الذى يعدل بعض قوانين الرقابة.

وهو اتجاه عام تنتهجه الحكومة فى ظل الأزمة الخائفة التى انتجتها هى نفسها فأخذت تواجهها بالمزيد من عمليات الحصار التى بلغت أوجها بإصدار قانون اغتيال حرية الصحافة ٩٢ لسنة ١٩٩٥.

أما الحقيقة الثانية التى يكشف عنها البحث فهى اختراق الجماعات الإسلامية للتلفزيون.

لذلك يستنتج الباحث من متابعته الدقيقة أن «مؤسسة الأزهر هى أخطر أنواع الرقابة الحكومية أو الرسمية، وقد ساندت لجنة الفتوى والتشريع بمجلس الدولة هذه الرقابة إذ حاولت أن تدخل الدين فى نسيج النظام العام، أى يجب بمقتضاها أن تذهب كل الأنعام للأزهر كما يقول الرقيب السابق "حمدي سرور". أما أخطر هذه الحقائق فتكشف عنها متابعة قصة مسلسل "العائلة" بتفاصيلها الدالة والتي تبين لنا خطورة وحيوية الدور الذى يمكن أن يلعبه التلفزيون إذا شاء القاسمون على الأمر أن يجعلوا منه أوسع وأقوى أداة ديمقراطية مدافعة عن حرية الرأى والتعبير، ومثيرة للجدل وقادرة على تصحيح المفاهيم الخاطئة، وتصفية التعصب أولا بأول، وهى معركة لا بد أن تخوضها كل القوى المستنيرة فى مصر لتحويل هذا الجهاز الإعلامى الساحر إلى قوة العقلانية والتقدم والوعى الناقد، وهى معركة دون الانتصار فيها خطر القتل كما يقول البلاغيون القدامى.

فهل نأمل أن يتكاتف المثقفون لإنجاز الحد الأدنى من هذه المهمة أى تحويل التلفزيون إلى أداة ديمقراطية حقا، أم أن الوضع البائس الذى يجدون أنفسهم فيه وتسجله سينما التسعينيات كما تبين لنا "مى التلمساني" لن يسعفهم؟ فكما تكتب مى «أن مثقفى التسعينيات فى السينما (وفى الواقع بالتالى على اعتبار أن الفن هو إعادة تركيب جمالية للواقع) لا يعنيتهم المجتمع فى شئ، لا يهدفون لتغييره، ولا يعون انسياقهم وراء آلامهم الشخصية رغم امتلاكهم المعرفة..»

ولسوف تغرينا المقارنة بين مثقفى التسعينيات ومثقفى الأربعينيات الذين قدموا نماذج عبقرية للالتزام والعمل الدءوب من أجل تغيير الواقع إلى الأفضل حين نتوقف مع محمد كامل القليوبى عند أول محاولة لفكر اشتراكى بارز هو عصام الدين حفنى ناصف للعلم فى السينما المصرية وكتابة نص رفضت الجهات المسنولة السماح بإنتاجه، وكان عصام الدين حفنى ناصف «كان يواصل دورا حمله على عاتقه بالاجترار على القواعد المقدسة التى تستر خلفها عددا من القيم الزائفة..»

فهل يتجه مثقفو نهاية القرن إلى الهامش ويستعدون البقاء فيه دون دور حقيقى كما تقول بعض المؤشرات الواقعية أم أننا سنشهد نهوضا جديدا للمثقفين نتلقى إشارات فى أشكال من الإبداع الجديد خاصة فى السينما وبالرغم من الأزمة الخائفة التى تمر بها؟

فى دراسته الممتعة عن سينما الهامشيين والمهمشين يربط وليد الخشاب بين علم الاجتماع والسينما بذكاء واقتدار.

وإضافة إلى الأسباب التى يقدمها "وليد" لنمو الظاهرة وانعكاسها فى التعبير السينمائى هناك حالة القلب الاجتماعى الهائل المثير للقلق، وهزيمة المشروع التحررى التغييرى، كذلك فإن صعود هذه الفئات لتصبح أبطلأ فى السينما بدءا من

السبعينيات يعنى أن التحولات الاجتماعية - الاقتصادية السياسية العاصفة التي حدثت في مصر تحت مسمى الانفتاح الذي أسماه أستاذنا أحمد بهاء الدين - شقاه الله - الانفتاح الانفضاحي - قد أنتجت هذه الفئات على نطاق واسع، فبيات وجودها الموضوعي محسوسا وثقيلاً وملهماً في آن، حتى أن بعض المخترين الثوريين الجدد في العالم أخذوا ينهون بقوة إلى حقيقة أن هذه الفئات الجديدة شأنها شأن البورجوازية الصغيرة التقليدية وصغار الفلاحين ملاكاً وأجراءً هي حليف أساسي للطبقة العاملة في صراعها ضد الرأسمالية وكفاحها من أجل الاشتراكية ، أى من أجل سلطة جديدة هي سلطة المنتجين حيث يسيطر الإنسان الحر سيطرة حقة على مصيره ، ويشكل عالمه على خير ما يشتهي ويتمنى ويحلم. وسوف نجد أنفسنا ونحن نتساءل مع الناقدة "مأجدة مورييس" التي تتنبح صورة رجل الشرطة على الشاشة، هل كانت السينما حقاً هي الفن الأكثر قدرة على التعامل مع السلطة؟

إن شهادات المبدعين والنقاد تفتنني بالدراسات كما تفتنني بها الدراسات لتتعدد مصادر الضوء المسلط على واقع السينما المصرية وأفاق تطورها، فهل كان الناقد "كمال رمزي" عضو مجلس التحرير محقاً في إصراره على أن تكون مساهمتنا في الاحتفال بمنوبية السينما قاصرة على السينما المصرية وحدها ومن زاوية صراعها من أجل الحرية على أن تكون للمقترحات الأخرى الخاصة بمعالجة السينما العربية والعالمية مساحات من أعدائنا القادمة؟

نكتشف الآن بعد أن قررنا زيادة الصفحات ورفع السعرجينها واحداً حتى نغطي جزءاً من تكلفة العدد أنه كان على حق ، وأن التصورات الأخرى يمكن تنفيذها بعد ذلك . وقد اخترنا أن يبقى على ملف الحياة الثقافية حتى لانفقد العلاقة مع جوانب الواقع الثقافي الأخرى، ولكننا أجلنا النصوص والديوان الصغير معاً فمواد السينما مليئة بالحكايات والصور الجميلة التي يمكن- لعدد واحد فقط - أن تحل محل النصوص الأدبية.

وإذا كنا قد تأخرنا في الكتابة عن "شيموس هيني" الشاعر الأيرلندي الحاصل على جائزة نوبل للأدب هذا العام فإن مقالة "غادة نبيل" في هذا العدد هي مجرد بداية سوف تتبعها مجموعة من الأشعار المختارة التي ترجمتها لنا "غادة" مع إطلالة أوسع على عالمه ، فما تزال غادة "لا تستطيع أن تجزم إلى أي مدى تفوقت الإنسانية على القومية لديه، لكنه ربما في ظل نوع من التآكل الحالم بالأفضل- وهلهه من قتل المدنيين، ولو على يد حركة بلاده المقاومة- حسم أحيائه لمعنى أن ألا تقتل إنساناً، أو بالأحرى ألا يموت الإنسان.."
إننا نهتف من أعماق قلوبنا:
يحيا الإنسان

ولا نملك إلا أن نتساءل بدهشة ، بغضب وألم ، كيف استطاع هؤلاء المجرمون الذين فجروا السفارة المصرية في "إسلام أباد" أن يفعلوا ما فعلوه ، ومن أي أعماق متوحشة ومنظمة خرج ذلك الوحش ليقتل البشر ويقتل الأطفال ويدمر الحياة . إنها بقايا الوحش في الإنسان الذي كافح طويلاً ليصبح إنساناً، ولن تستطيع الكلمات أن تمسح الدموع أو تخفف الألم إن لم تكن وعداً بمقاومة شاملة للظلام وفقر الروح وسفك الدماء وإيذاء الأبرياء .. ونحن نقطع على أنفسنا هذا الوعد لكم.

افتتاحية ثالثة

هذا العدد.. المنحاز

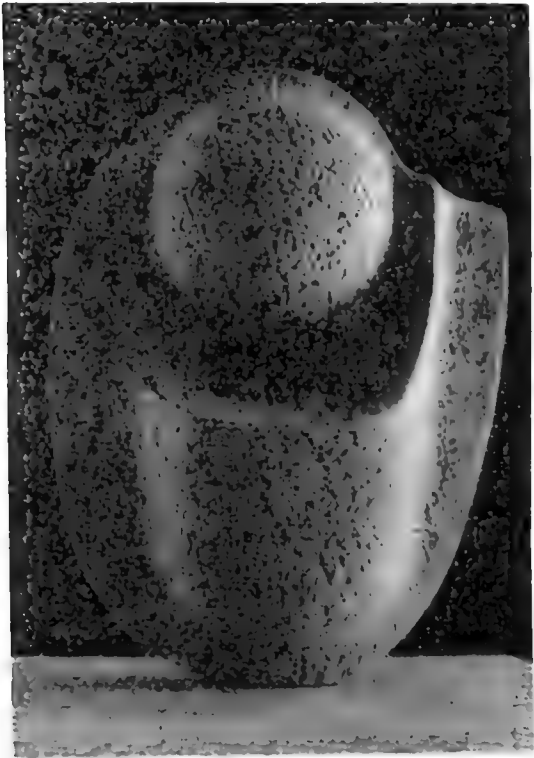
مع العالم كله ، نحتفل بمئوية السينما .. أحدث الفنون وامتعتها وأكثرها انتشارا وأعمقها تأثيرا.. نحتفل بطريقتنا، بهذا العدد الذي يقدم نفسه بنفسه، ذلك أنه، أولا وأخيرا، بروحه، ومقالاته، وأشواقه، واهتماماته ، عدد منحاز..ينحاز، بلا تردد، لسينما ضد أخرى، ولأفلام ضد أخرى، فالفن السينمائي، في جملته، لم يكن يوما، ولن يكون، فنا بريئا.. فلو كان، كله، بريئا حقا، فلماذا اندلعت مظاهرات البيض، في العشرينات، وسارت في شوارع المدن الأمريكية، لتنهال ضربا على السود، عقب كل أمسية يعرض فيها "مولد أمة" لجريفت؟

كذلك لم تكن السينما، إجمالا ، ولن تكون، فنا مذبذبا.. فآلاف الأفلام، في العالم كله، تقف مع الإنسان، والجموع، والمضطهدين، والمنسيين، وترنو للعدل ، والحرية، والمستقبل.. ولأنها تفعل هذا، كان من الطبيعي أن تواجه بعواصف من القوانين والنواهي والمنوعات، ترمى إلى تكبيلها، وتقزيمها، واستثناسها.

في مصر، حاولت السينما، في ظروف ولايتها القاسية، مابين الاستعمار والقصر الملكي، أن تقدم أفلاما شريفة ، بناءة، تكشف، وتنقد، وتبشير.. ولكن تمت مواجهتها بشراسة.. بدءا من مجرد أوراق المعالجات، والسيناريوهات.. إلى ما بعد عرضها!

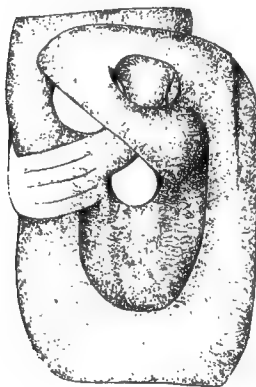
هذا العدد، وهو يقدم كشف حساب السينما المصرية، في علاقتها بالحرية، واشتباكها مع السلطة، لا يتحدث عن الماضي، ولكن يتعرض لحاضر السينما المصرية، في محاولة لتبين آفاق المستقبل، المرهون بقدرة السينمائيين المصريين على التماسك، في وجه القوى التي تريد تشييت الأوضاع، إن لم يكن التراجع إلى الوراء.

كمال رمزي



ملف

السينما والسلطة والحرية



سمير فريد / على أبو شادي / كمال رمزي / د. محمد كامل القليوبى /
فريد مرعى / ماجدة مورييس / وليد الخشاب / مى التلمسانى / شهادات
: وحيد حامد ، على بدرخان ، سعيد حامد ، عبد الحى أديب ، د. رفيق
الصبيان ، نادر جلال ، توفيق صالح ، حسام الدين مصطفى ، فايز غالى ،
عادل عوض ، أسامة أنور عكاشة ، سعد الدين وهبه ، محمد شبل ، محمد
خان

الرقابة على السينما فى مصر:

جاسوس على الروح

سمير فريد

والرقابة كما وصفها جودار ذات يوم «مستجابو على الروح» وسوف يظل كل مبدع فى العالم يرى فى الرقابة، أيا كانت، قيداً على حريته فى التعبير. ولكن الرقابة سوف تظل قائمة طالما أن هذا المبدع أو ذاك يعيش فى دولة، وسوف يظل الصراع بين المبدعين وبين الرقابة قائماً ما بقى الأبداع، وما بقيت الدولة. المهم أن يحدد المبدعون الهدف من صراعهم مع الرقابة. فليس الهدف إلغاء الرقابة، وإنما هو انتزاع حرية التعبير بالرغم من وجود الرقابة.

يرجع تاريخ الرقابة على المسرح والسينما فى مصر إلى بداية القرن العشرين عندما تعرض المسرح المصرى إلى الثورة العرباوية التى وقعت أحداثها عام ١٨٨١، وانتهت بهزيمة الثورة والاحتلال البريطانى العسكرى لمصر. وفى كتابه «التاريخ السرى للمسرح قبل ثورة ١٩١٩» الذى صدر عام ١٩٧٧ يذكر د.

كانت الرقابة بمختلف أشكالها، وسوف تظل، تعبيراً عن السلطة السياسية الحاكمة أيا كانت هذه السلطة، فى مصر وفى غيرها من دول العالم. ويمكن تبين طبيعة السلطة السياسية بوضوح من خلال ما تمنعه الرقابة فى العهود المختلفة، أكثر مما يتبين من خلال ما تصرح به وتوافق عليه.

تنقسم الرقابة إلى نوعين: رقابة على العمل الفنى قبل تنفيذه وعلى الكلمة قبل طبعها، وأخرى على العمل الفنى بعد تنفيذه وعلى الكلمة المكتوبة بعد طبعها. وينقسم الفقهاء حول تفضيل أى منها بالنسبة لقضية حرية التعبير. فهناك من يرى أن من الأفضل الرقابة قبل التنفيذ أو الطبع لصماية صاحب رأس المال، وهناك من يفضل الرقابة بعد التنفيذ على أساس أن العمل المتنوع لن يمنع ألى الأبد، وأن مبدعه يحقق ذاته بمجرد وجود عمله.

الرواية الإلزامية بقرار رسمي من نظارة الداخلية لأبني عليه احتجاجي وشكواي وقضيتي.

ولم يقتصر الأمر على مسرحيتي «عراي» و«حمام دنشواي» فقد كانت هناك معركة حول مسرحية «في سبيل الاستقلال» تأليف إبراهيم سليم النجار عام ١٩٠٨، وأخرى حول مسرحية «شهداء الوطنية» تعريب زكي أفندي ماير عن فيكتوريان ساردو عام ١٩٠٩، وأشارت صحيفة «وادي النيل» في ١٥ ديسمبر ١٩٠٩ إلى أن الحكومة قررت استدعاء أصحاب التياترات، ومديري الإحواي للتنبية عليهم بأنه لم يعد مرفصا لهم تمثيل أية رواية إلا بعد الحصول على الترخيص من المحافظة.

وطوال عام ١٩١٠ دخلت جريدة «اللواء» معركة عنيفة دفاعا عن حرية التعبير في المسرح، وربطت بين هذه الحرية وبين حرية الاجتماع وحرية الظاهر وحرية الخطابة. وبتاريخ ٢٠ يوليو عام ١٩١٠ نشرت «اللواء» تقول «كسنت إدارة البوليس قد أوجبت على مأموري الأقسام الموكلين بمراقبة المسرح العربية أن يصطحب الواحد منهم ٢٠ شرطيا يقيمون بين الناس في أثناء التمثيل. فكان لوجودهم معنى كمعنى التخرش بالجمهور ولذلك كان الجمهور يستاء من هذه المراقبة العلنية التي لا معنى لها ولا موجب. ويظهر أن إدارة البوليس رأيت أنها أخطأت بهذا التخرش، فأمرت أن لا يصطحب المأمور إلا خمسة من الشرطة، وأن يتجنبوا الظهور أمام الجمهور».

وفي ٢ سبتمبر عام ١٩١٠ نشرت «اللواء» مقالا كتبه محمد زكي بعنوان «البلوليس المصري يوسع اختصاصاته»، جاء فيه: «سمعت أن الحكومة قد شرعت في إيجاد قسم بمحافظة العاصمة يطلق عليه قسم الآداب. والغرض من إنشائه مراقبة التمثيل والخطابة ويوظف به ثلاثة من الكتاب والادباء لأن المأمورين ليس في استطاعة أغلبهم الوقوف على سر الجمل والمعاني العربية وذلك بعد ما أخذ حضرة الشاعر المجيد محمد أفندي أمام من منبر الخطابة إلى مركز البوليس

رمسيس عوض أن هناك عدة اشارات في المصحف عن وجود مسرحية تسمى «عراي باشا» كانت تعرض في الفترة من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩٠٧. وأن هذه المسرحية كانت تهاجم قائد الثورة أحمد عرابي.

ويقول د. رمسيس عوض «ولكن الغريب في الأمر أن هذه المسرحية تتعرض للمصادرة في عام ١٩٠٩ شأنها في ذلك شأن رواية «حمام دنشواي» كما يتضح لنا مما كتبه جريدة «وادي النيل» بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٠٩ (ص ٢): «وقد نبه رجال البوليس على مديري التياترات بعدم السماح للمدعو حسن مرعي بتمثيل رواية ما. والسبب في ذلك أن هذا الشاب تعود أن يمثل بين حين وآخر رواية «عراي» تارة، ورواية «حمام دنشواي» تارة أخرى. وكلتا الروايتين مما لا يروق لرجال حكومتنا الاكرمين». ويفسر د. رمسيس عوض موقف السلطة من التصريح، ثم المنع، بوجود أكثر من مسرحية عن عرابي في تلك الفترة. أي أن المسرحية التي سمع بها هي غير المسرحية التي صودرت بعد ذلك.

وقد قاوم مؤلف مسرحية «حمام دنشواي» حسن رمزي قرار منع مسرحيته فأصدرها في كتاب بعنوان «رواية صيد الحمام» كما نشر في «الاهرام» بحتج ويطالب بقرار رسمي يمكنه من رفع الأمر إلى القضاء. وهذا يعني عدم وجود قانون يخول لوزارة الداخلية المنع، وأن المنع تم بناء على أن الأمر لا يروق لرجال حكومتنا الاكرمين. على حد تعبير جريدة «وادي النيل».

وهكذا كان المؤلف المسرحي حسن رمزي هو أول من طالب بمصدر قانون للرقابة، وللوهلة الأولى قد يبدو هذا غريبا. ولكن مما لا شك فيه أن وجود قانون للرقابة أفضل من أن يترك الأمر لما يروق لرجال الحكومة الاكرمين. إن رسالة حسن رمزي هي أول تعبير عن بداية الصراع بين الرقابة وبين الفنان المصري في العصر الحديث. لقد أدرك أن المسألة ليست إلغاء الرقابة، وإنما «أنه لا يمكن منع تمثيل تلك

الرقابة الى وزارة الداخلية. وفي عام ١٩٥٥ انتقلت الرقابة الى وزارة الإرشاد القومي والثقافي، ثم الى وزارة الثقافة بعد فصل الوزارتين، وأخيرا الى المجلس الأعلى للثقافة الذي تم انشاؤه عام ١٩٨٠.

القبول العام بالرقابة

والظاهرة الملفتة للنظر فيما يتعلق بالرقابة على الأفلام هو القبول العام بها في أوساط السينمائيين والمهتمين بالسينما على الأقل حتى منتصف الثلاثينيات. ففي كتابه «فجر السينما» الذي صدر في بداية الثلاثينيات يقول محمود خليل راشد في الفصل الأول المعنون الصور المتحركة والأخلاق «إن الصور المتحركة يجب أن تكون خالية من كل ما يقرى بالفساد ويدفع الى الغواية خصوصا وأن هذه الصور يشاهدها الناس من كل طبقة، فتيات وفتيان، أولاد وبنات، رجال ونساء. فمن أقبع المناظر أثرا مناظر اقتتاف الجرائم، والمفازة، والموت، وعقوق الابناء، والتعذيب الى آخره».

وفي الفصل التالي مباشرة. وعنوانه «الرقابة» يقول راشد «والرقابة تحول دون نشر كل ما يهيج الجمهور، كمناظر الوقعات الصربية في أوقات الحرب .. والروايات الوطنية التي تستفز الشعور في الأمم المغلوبة على أمرها». وبالطبع فالكتاب كان يعرف أن وطنه مصر من بين هذه الأمم التي يصفها «المغلوبة على أمرها» ومع ذلك فهو يعرض منع الروايات الوطنية وكأنه واجب، أو أمر لا مفر منه. ومن الغريب - وإن لم يكن غريبا على النزعة التوفيقية للبرجوازية المصرية - أن راشد يدعو الرقابة في الفصل نفسه الى منع الأجانب من تصوير «أحقر المناظر المصرية، وأحط طبقات الشعب المصري. وهذا أمر له أسوأ الأثر في سمعة بلادنا ويجب أن تهتم له الحكومة التي من واجبه أن تكون هذه السمعة نظيفة نقية. فهو لا يهتم بتحري

لتكلمه عن الحرية. سمعت وأنا بين مصدق ومكذب. حتى جاءنا اللواء بذلك النبا الذي دهش له الجميع. وهو تعيين ثلاثة من الصحفيين في البوليس الملكي أو السري. وكانت هذه هي المرة الأولى التي يشارك فيها المثقفون مع البوليس في الرقابة على حرية التعبير وهو أمر ظاهره الرحمة وباطنه المزيذ من القهر».

ويقول د. رمسيس عوض في كتابه «وفي هذا الجو المشحون بالجفاء بين السلطة والشعب أصدرت الحكومة لائحة للتيارات نشرتها صحيفة «الجريدة» بتاريخ ١٨ يوليو ١٩١١ ويتضح لنا بمراجعة هذه اللائحة (إجراءات لحفظ النظام والأمن بند ١٢) أنها تنص على تخصيص مكان مناسب في المسرح لضباط البوليس كمحيط بالمراقبة وقت التمثيل».

صدر أول قانون للمراقبة على المطبوعات في مصر يوم ٢٦ نوفمبر ١٨٨١ كأحد ردود فعل الثورة العربية وقد ذكر قائد الثورة أحمد عرابي أن الغرض من هذا القانون «إيقاف سيل الصحف الوطنية وانذافها عن الشورى والقضاء على حرية الصحافة». وفي عام ١٩٠٤ تم تعديل هذا القانون، وأضيفت اليه الرقابة على الأفلام السينمائية وكانت العروض السينمائية منذ بدأت في مصر هام ١٨٩٦ حتى عام ١٩٠٤ تخضع لرقابة مأمور البوليس مباشرة، كما كان الحال بالنسبة للمسرح حتى عام ١٩١١.

ويذكر جاك باسكال في «الدليل السينمائي للشرق الأوسط وشمال إفريقيا» عام ١٩٥٤ أن قانون رقابة الأفلام وقانون تنظيم الأمن داخل دور العرض لم يتغيرا. منذ أن صدرا عامي ١٩٠٤ و١٩١١. وقد ظلت ادارة الرقابة على الأفلام تتبع وزارة الداخلية في إطار ما سمي بالمكتب الفني الذي يضم أيضا الرقابة على الصحف والمطبوعات حتى عام ١٩٣٠، ثم خضعت بعد ذلك لإشراف المكتب الجنائي. وفي عام ١٩٤٥ أصبحت تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية، وظل الأمر كذلك حتى بدأت حرب فلسطين عام ١٩٤٨، فعادت تتبعية

ما يتعلق بالذوق، إذ أن مرجع ذلك كله هو الجمهور، والحكم فيه له. ومهمة قلم الرقابة تنحصر في الأمور التالية:

(١) منع تعلم ارتكاب الجرائم أو بث روح الإجرام. أو تشجيع الميل الإجرامى فى النفوس المستعدة له.

(٢) منع انتهاك حرمة الأخلاق والآداب العامة.

(٣) منع انتهاك حرمة الأديان السماوية.

(٤) منع انتشار التعاليم الاجتماعية الخطرة، ولا سيما التعاليم الشيوعية.

(٥) منع كل ما قد يؤدى الى مشاكل سياسية، أو دولية.

ولا تنتهى مهمة الرقيب بالتصريح على السيناريوهات الخالية من هذه الأمور بل تعرض عليه بعد إخراجها، وقبل استغلالها فى دور السينما، فإن وجد أن المخرج أدخل عليها شيئاً يتنافى مع هذه الأمور المحظورة، حذفه، فيشوه الفيلم ويفقد تسلسله فعلى المخرج ملاحظة ذلك ليوفر المجهود والمال، ويضمن لفيلمه الانسجام والتسلسل..

هل يعنى هذا القبول العام بالرقابة فى أوساط السينمائيين أنه لم تكن هناك أية مشاكل بين الأفلام وبين الرقابة على السينما فى مصر؟ الواقع أن هذا غير صحيح. ولا يمكن أن يكون صحيحاً. فالرقابة لا توجد على سبيل الاحتياط، وإنما توجد بسبب أفلام معينة، أو اتجاهات معينة، كما حدث بالنسبة الى المسرح.

مشروع فيلم

« محمد رسول الله »

كانت أول معركة حول الرقابة على السينما فى مصر هى معركة إخراج فيلم « محمد رسول الله » عام ١٩٢٦ ويروى يوسف وهبى فى الجزء الثالث من مذكراته الذى صدر فى عام ١٩٧٦ قصة هذه المعركة فيقول:

«فى أثناء الموسم زارنى بمسرح رمسيس الأستاذ الأديب التركى وداد عرقى. وقدم لى سيداً يدعى البكتور

الوطن من الاحتلال قدر اهتمامه بسمعة هذا الوطن. ويرى الشرف والنقاء فى السبعة وليس فى الحرية أو الاستقلال.

وظاهرة القبول العام للرقابة فى أوساط السينمائيين، والتناقض نفسه الذى يعكس النزعة التوفيقية للبرجوازية المصرية، نجده فى كتاب السينما لصاحب الصحفى والناقد والمخرج أحمد بدرخان الذى صدر عام ١٩٢٦ فهو يبدأ كتابه قائلاً أن «الفيلم المصرى لن تقوم له قائمة إلا إذا عبر عن الروح المصرية التى تختلف عن الروح الأمريكية أو الفرنسية أو الألمانية. بل ويستشهد بما قاله لينين عن مدى تأثير السينما. ولكنه عندما يتحدث عن كيفية صناعة الفيلم تحت عنوان «اختيار المكان» يقول:

«لاحظ أن السيناريو الذى يدور فى أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدوداً. لأن السينما -قبل كل شيء- مبنية على المناظر، وأن الطبقة الوسطى من الشعب -وهى السواد الأعظم من رواد السينما- لا تحب أن ترى العالم الذى تعيش فيه، بل على العكس تطمح لرؤية الأوساط التى تجهلها وتقرأ عنها فى الروايات». ثم يقول «إليك بعض الأماكن التى تليق أن تظهر فى شريط سينمائى: المسرح، الموزيك هول، إدارة جريدة، فندق كبير، البورصة، المصيف، سباق الخيل، مخازن الأزياء، النوادى الرياضية. نوادى القمار .. الى أخرى».

ويقول بدرخان فى كتابه «الحب أساس لكل سيناريو لكنه الحب المعرقل الذى تعترضه العقبات. والحب فى السينما أبسط منه فى قصص الأدب والروايات المسرحية، فلا تحليلات نفسية، ولا صراع بين المرء وضميره، لا شئ من كل هذا، بل المطلوب منافسة غرامية بين رجلين يحبان امرأة أو امرأتين تتنازعان حب رجل وهذا خير ما يمكن أن تصوره السينما». وتحت عنوان السيناريو وقلم الرقابة يكتب بدرخان فى الكتاب نفسه النص التالى:

«قلم الرقابة لا يتعرض فيما يقدم له من سيناريوهات الى الناحية الفنية، أو

تصوير لقطات الجيش في الفيلم. وذلك على حد تعبيره «لأن الجيش في كل الأمم عنوان نهضتها، ورمز قوتها، وسر عظمتها، فكان لزاماً علينا نحن السينمائيين أن نجسد هذا المعنى في نفوس الجمهور بإبراز صورة حية قوية للجيش. ولكن وصله الكتاب التالي من الأمير الآي على فهمي: «حضرة المحترم،

ردا على كتابكم المؤرخ في ١٢ فبراير سنة ١٩٢٩ الذي تطلبون فيه التصريح لكم بأخذ صور بعض جنود الجيش المصري لإخراجها سينمائياً. أفيدكم أنني أسف لعدم الموافقة على ذلك لأنه توجد موانع من الوجهة العسكرية تحول دون ذلك».

وقد كرر محمد كريم المحاولة مرة أخرى عند إخراج فيلم «زينب» - الناطق - عام ١٩٥١ ولكن طليبه قوبل بالرفض أيضاً.

ويروي محمد كريم في الجزء الأول من مذكراته أن جريدة «الأورص» نشرت في ٣٠ مارس سنة ١٩٢٢ تطالب بمنع فيلم «أولاد الذوات» وأن جريدة «المقطم» نشرت في ٢٦ مارس عام ١٩٢٢ ترجمة للمقال جاء فيها: «إذا تركنا جانباً الوجهة الفنية التي عليها الفيلم وهي تعد مضحكة. فنحن نجد أن هذا الفيلم هو على مثال أفلام روسيا الشيوعية التي ترك الفن للفن وتقصد الدعاية. فقد أراد أبه أن يروجوا الدعوة لدى المصريين لكرهية المرأة الأوروبية». وجاء في ختام المقال: «كيف يخرجون في مصر فيلماً كهذا مبنياً على التعصب دون أن يكون حتى على شيء من الفن؟».

ويستطرد محمد كريم: ثم نشرت جريدة «المقطم» النبأ التالي «قدم بعض الأجانب شكوى إلى وزارة الداخلية من فيلم «أولاد الذوات» وقالوا أن فيه تعريضاً وأسباباً للفساد.. الخ فندبت الوزارة جناب المستر جرايغر ومعه أعضاء اللجنة المختصة بهذه الأمور فذهبوا يوم الأربعاء إلى سينما متروبول حيث عرض الفيلم عليهم. فحكموا بأن ليس فيه ما يستحق الاعتراض، أو المواخذة على المرأة الفرنسية. وأكدت اللجنة إجازة

كروس. وأهتمي أنه شخصية لها وزنها. وأنه رسول عاهل تركيا الرئيس أتاتورك ومستشاره الخاص وجنسيته الألمانية وطلب مني أن أحدد موعداً معه لأمر هام جداً». ويقول يوسف وهبي أنه علم من هذا اللقاء أن د.كروس يمثل مؤسسة سينمائية ألمانية مشهورة. وقد نال موافقة رئيس الجمهورية التركية علي إنتاج فيلم إسلامي ضخم كدعاية مشرفة للدين الإسلامي الحنيف وعظمته وسمو تعاليمه تشارك في نفقاته الحكومة التركية باسم «محمد رسول الله». وقد أعد السيناريو. وصرحت بتصويره لجنة من كبار علماء الإسلام في استنبول، ويظهر في الفيلم النبي محمد عليه الصلاة والسلام. وتصور مناظره الخارجية في صحراء السعودية. واقتراح أن أرسم شخصية النبي».

وقد وافق يوسف وهبي على القيام بدور النبي، بل ووقع عقد التمثيل في السفارة الألمانية بعشرة آلاف جنيه. ولكن ما أن نشر الخبر في الصحف حتى ثار السادة رجال الأزهر، وثار معهم الرأي العام، على حد تعبير يوسف وهبي. وظهرت في الصحف فتوى من شيخ الأزهر تنص على أن الدين يجرم تجريباً باتاً تصوير الرسل والأنبياء ورجال الصحابة رضي الله عنهم.

ويقول يوسف وهبي في مذكراته «وبعث إلى الملك فؤاد تحذيراً - قاسياً مهدداً إياي بالنفي، وحرمانى من الجنسية المصرية، يذكر أن هذا لم يمنع الشركة من إنتاج الفيلم، وقام بالدور ممثل يهودى».

وقد منعت الرقابة في مصر عرض الفيلم الأمريكى «الرسالة» إخراج مصطفى العقاد عام ١٩٧٧ لمجرد أن عنوانه الأول كان «محمد رسول الله».

الجيش والأجانب

ويروي محمد كريم في الجزء الثانى من مذكراته التى أعدها محمود على وصدرت عام ١٩٧٢ أنه طلب فى فبراير عام ١٩٢٩ أثناً تصوير فيلم «زينب» الصامت

بالذات الملكية ونظام الحكم. فتدخل طلعت حرب وقام بمساعي كثيرة حفاظا على أموال الشركة، وأخيرا وافق رئيس مجلس الوزراء محمد محمود باشا على عرض الفيلم، وعرض في ١٤ نوفمبر عام ١٩٢٨، وحقق نجاحا كبيرا وكان هذا النجاح دلالة اجتماعية لها مضمونها السياسي، فقد وجد الشعب في هذه الفترة من تاريخه تعاطفا مع محتوى الفيلم بما يشتمل عليه من صراع بين قوى الطفيلان وقوى الخير الذي انتهى بانتصار ثورة شعب على حاكم طاغية».

من فات قديمه

وكانت المعركة الكبيرة الثانية حول فيلم «من فات قديم» إخراج فريد الجندي. قام بإنتاج هذا الفيلم بصيبي السيد ابن أحمد لطفي باشا، وتناول فيه الصراع الحزبي في مصر مهاجما مصطفى النحاس باشا زعيم حزب الوفد وحرمة زينب الوكيل. ولكن حزب الوفد عاد إلى الحكم في ٤ فبراير عام ١٩٤٢ قبل أن يبدأ عرض الفيلم على الجمهور، فحذفت الحكومة الوفدية ٤٨ مترا من مشاهد الفيلم، مما جعله فاقدا لكل معنى، وعندما عرض بهذا الشكل في ١٨ يناير عام ١٩٤٢ ثار الجمهور وكاد يحطم دار العرض.

يقول إلهامي حسن في كتابه سالف الذكر أن الفكرة السائدة في حزب الوفد كاث من الفيلم ولكن أحد المسؤولين في الحزب رأى أن منع الفيلم سوف يلفت النظر إليه. وأن من الأفضل أن يحذف منه ما يكفي لكي يسقط الجمهور، وقبل عرض الفيلم قامت صحافة حزب الوفد بالهجوم على الفيلم ردا على صحف المعارضة التي كانت على حد تعبير إلهامي حسن تدق الطبول لمولد فيلم سيهز مشاعر الجماهير بتقده اللاذع وصراحته في معالجة قضايا المجتمع ودفع المخرج فريد الجندي ثمن هذا الصراع في أول أفلامه ولم يتمكن إلا من إخراج

الاستمرار في عرضه على أنظار الجمهور. وكان قد حدث على أثر هذه الحملة أن أوقفت وزارة الداخلية الفيلم في أول يوم بعد عرضه الأول بسيئهما متروبول في الحفلة الصباحية وحدثت في البلاد هزة كبيرة لهذا المنع أفادت الفيلم فائدة عظيمة.

ليلى بنت الصحراء

وفي ١٨ فبراير عام ١٩٣٧ بدأ عرض فيلم «ليلى بنت الصحراء» إنتاج وإخراج وتمثيل بهيجة حافظ. ولكن الحكومة أوقفت العرض بسبب زواج ولي عهد إيران من الأميرة فوزية شقيقة الملك فاروق، وتعارض ذلك مع قصة الفيلم التي تصور الصراع بين العرب والفرس. وقد حاولت السلطات تعويض بهيجة حافظ عن الضسارة المادية. وحصلت المنتجة بالفعل على ٢٤,٢ جنيهات. ولكن الفسارة كانت أكبر من ذلك بكثير. وبعد سبع سنوات عرض الفيلم مرة أخرى بعد إجراء العديد من التعديلات وتغيير اسمه إلى «ليلى البدوية» في ١٢ مارس عام ١٩٤٤.

لاشين

ولعل أول معركة كبيرة بين الرقابة وصناع الأفلام في مصر كانت معركة فيلم «لاشين» الذي أنتجته شركة مصر للتمثيل والسينما إحدى شركات بنك مصر، وأخرجه فريتز كرامب عن قصة للكاتب الألباني فون ماين، وسيناريو ستيفن هارس وجوار أحمد رامي. وهو فيلم تاريخي من الإنتاج الكبير استغرق إعداده حوالي عامين. يقول إلهامي حسن في كتابه «دراسة مختصرة عن تاريخ السينما المصرية» الصادر عام ١٩٧٦: «وبعد أن وافقت الرقابة على الفيلم. وحده ل عرضه ١٧ مارس عام ١٩٣٨. منع من العرض بأمر وكيل وزارة الداخلية حسن باشا رفعت لأن الفيلم به مساس

فيلمين طويلين فقط بعد ذلك.

تعليمات ١٩٤٧

ظل قانون الرقابة على السينما كما هو منذ عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩٥٤. ولكن ما الذي أدى إلى تغيير تعليمات الرقابة. وهي الشكل التنفيذي للقانون، من خمس تعليمات كما وردت في كتاب بدرخان إلى ٧١ في تعليمات ١٩٤٧؟
تنقسم مجموعة العوامل التي أدت إلى ذلك إلى قسمين، الأول يتعلق بالواقع. أو ما حدث في مصر بعد ثورة ١٩١٩ وحتى الانتفاضة الوطنية عام ١٩٤٦. والثاني يتعلق بالسينما، أو بالأحرى انعكاس هذا الواقع على السينما في الفترة نفسها.
يقول طارق البشري في كتابه «الحركة السياسية في مصر» ويتناول الفترة من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٥٢ خلال الحرب العالمية الثانية، قوى التسلط البريطاني على البلاد سياسيا واقتصاديا وزاد التدخل السافر في شؤون مصر الداخلية ضمانا لسياساتها في هذه الظروف محاولة تصوير العلاقة بين البلدين كعلاقة بين ندين. وخلال الحرب العالمية الثانية أيضا بدأت عناصر الشباب الأكثر تفتحاً تلتقط الفكر الاشتراكي العلمي وتصوغ بمساعدته نظرة جديدة للحركة الوطنية. وبسبب ما نتج عن انقطاع المواصلات مع أوروبا من حماية للمنتجات المحلية من المنافسة الأجنبية، وبسبب زيادة طلب الجيوش الأجنبية الموجودة بمصر على هذه المنتجات، حققت الرأسمالية المحلية تطوراً كبيراً نسبياً، وزادت الطبقة العاملة عدداً ووعياً. وبعد الحرب أغلق الكثير من المصانع الصغيرة، وقدر عدد المتعطلين بنحو مائة ألف عامل. ومن جهة أخرى ساد القلق بين المتعلمين، فبلغ عدد المتعطلين من حاملي شهادة التوجيهية والشهادات الجامعية نحو عشرة آلاف. والحاصل أن توزيع الأراضي الزراعية من حيث حجم الملكية كاد يؤدي إلى انقسام المجتمع الريفي أنقساماً حاداً بين نحو ٥ بالمائة يملكون ٢٤ بالمائة من مجموع

الأراضي الزراعية و٩٤ بالمائة من الملاك لا يزيد ما يملكون عن ٣٥ بالمائة ونحو ١١ مليون من فقراء الفلاحين لا يملكون إلا قوة عملهم».

لقد أجلت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) الثورة المصرية إلى عام ١٩١٩. وحاولت معاهدة ١٩٢٦ إجهاض الانتفاضة الوطنية عام ١٩٣٥. وجاءت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) لتؤجل الانتفاضة الوطنية الثانية التي لم يكن من الممكن إلا أن تقع عام ١٩٤٦ وشهدت مصر أقوى وأعنف فترات الصراع السياسي في تاريخها المعاصر التي انتهت بقيام ثورة الجيش عام ١٩٥٢. وفي فترة ما بين الحربين العالميتين. وبالتحديد بعد افتتاح ستوديو مصر التابع لبنك مصر عام ١٩٣٥، شهدت السينما المصرية دخول عناصر جديدة مختلفة من المثقفين المصريين إلى ساحتها مثل كمال سليم وكامل التلمساني وأحمد كامل ومرسي وصلاح أبو سيف وغيرهم من المخرجين ذوي النزعات الوطنية اليسارية الثابتة. ففي عام ١٩٣٩ أخرج كمال سليم «العزيمة» الذي تناول مشكلة البطالة بين المثقفين، وكان صلاح أبو سيف مساعده في إخراج الفيلم، وهو الذي سيقدر له بعد ذلك أن يقوم بالدور الأساسي في تطوير ما يعرف بالواقعية في الأفلام المصرية. وفي عام ١٩٤٣ أخرج كامل التلمساني «السوق السوداء» الذي كشف فيه بأسلوب شعبي، وعلى نحو تعليمي البناء الداخلي للنظام الرأسمالي. وقد أجل ستوديو مصر عرض الفيلم حتى عام ١٩٤٦. وفي العام نفسه ١٩٤٣ أخرج أحمد كامل مرسي فيلم «العمال» الذي يناضل فيه العمال بل ويتسولون إدارة المصنع بأنفسهم في النهاية. كما أخرج كمال سليم «المظاهرة» عام ١٩٤١ عن الصراع بين العمال وأصحاب العمل، والذي انتقد لناصرتي العمال في كل ما يفعلون.

إن تعليمات الرقابة على السينما عام ١٩٤٧ هي وصف دقيق لأحوال مصر بعد الحرب العالمية الثانية. ومحاولة لمواجهة



ورجال الجيش والبوليس. وممثل أى قانون من قوانين الرقابة الفاشية، تمنع تعليمات ١٩٤٧ التعبير عن الحرية أو الجنس أو الموت، وهى الدعائم الأساسية للدراما سواء فى المسرح أم فى السينما، ولعل الشيء الوحيد الذى تنص التعليمات على إمكانية تصويره (أى بالإيجاب وليس بالسلب) هو الكباريهات ولكن على شرط أن تكون نظيفة فهناك بند خاص يقول: «يداعى فى تصوير الكباريهات ألا تكون قذرة».

لقد كانت السينما الأخرى التى بدأت فى ستوديو مصر أثناء الحرب العالمية الثانية ضعيفة من الأهل، وكان الصراع بينها وبين السينما السائدة عنيفا. وجاءت تعليمات ١٩٤٧ لتخمس الصراخ لصالح السينما السائدة، وحتى قيام ثورة ١٩٥٢. ولذلك لم تنم السينما الأخرى فى مسارها الطبيعي، وتشارك فى الحركة الوطنية وفي حركة النضال الاجتماعى بعد الحرب. غير أن هذا لا يعنى أن الفترة من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٢ لم تشهد أية معارك مع الرقابة.

مسمار جحا

ولعل أهم هذه المعارك هي التى دارت حول فيلم «مسمار جحا» من إخراج إبراهيم عمارة. وفيلم «مصطفى كامل» من إخراج أحمد بدرخان. وكلاهما من إنتاج أوائل عام ١٩٥٢ قبل الثورة. وفى عام ١٩٥٢ قدمت فرقة المسرح المصرى الحديث التى كان يرأسها زكى طليمات مسرحية «مسمار جحا» تأليف على أحمد باكثير، وعن هذه المسرحية أخرج إبراهيم عمارة فيلمه الذى منع عدة شهور ثم ووفق على عرضه فى ٢٣ يونيو عام ١٩٥٢ قبل قيام الثورة بشهر. وكان سبب المنع ما فيه من تعريض بالطبقة الحاكمة.

مصطفى كامل

أما فيلم «مصطفى كامل» فقد انطبقت عليه إحدى تعليمات ١٩٤٧، التى تتطلب مراعاة الدقة والحذر فى ذكر المواضيع

هذه السينما الأخرى التى بدأت فى استوديو مصر قبل وأثناء الحرب. تنص التعليمات صراحة على مقاومة الحركة الوطنية فى النص التالى: «نظرا للظروف التى تجتازها البلاد تراعى الدقة والحذر فى ذكر المواضيع التاريخية ومشاهير الرجال والعظماء مثال البطولة الوطنية. خصوصا الموضوعات الحديثة العهد، مما يخشى معه أحداث الشعب أو إثارة الخواطر، وكذلك تمنع مناظر الأحاديث والخطب السياسية المشيرة. ومناظر الجرائم التى ترتكب بدافع من اختلاف الرأي فيما يتصل بالنظام الاجتماعى أو السياسى». وبالطبع فالملقصود بـ «الجرائم» هنا حوادث الاغتصاب السياسى التى تكررت فى تلك الفترة.

وتعكس هذه التعليمات تداعى النظام السياسى والخوف من سقوطه والثورة عليه. ونمو الفكر الاشتراكى فى الوقت نفسه عندما تمنع المواضيع «ذات الصبغة الشيوعية أو التى تحوى دعاية ضد الملكية، أو نظام الحكم القائم أو العدالة الاجتماعية». وعندما يمنع «إظهار الإخلال بالنظام الاجتماعى بالثورات أو المظاهرات أو الأحزاب».

كذلك تعكس هذه التعليمات أحوال الفلاحين والعمال وسكان الأحياء الشعبية فى المدن عندما تمنع «منظر الضارات الظاهرة القسذارة» و«منظر بيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها». وتمنع إظهار «تجمهر العمال أو اضطرابهم أو توقفهم عن العمل». وكذلك اعتداءات العمال على صاحب العمل، أو العكس. وتمنع «تحديد الجريمة بين العمال، أو بث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم». ومرة أخرى تجد أن المقصود بـ «الجريمة» هنا هو أى محاولة من العمال للحصول على حقوقهم.

وتحاول تعليمات ١٩٤٧ من ناحية أخرى ستر عورات النظام بـ «عدم التعرض باللقاب أو الرتب أو النياشين»، وعدم التعرض بالوزراء والباشوات ومن فى حكمهم ورجال القانون والدين والأطباء

أن يحدد بنودا معينة، وترك ذلك لتقدير للرقباء أنفسهم.

وقد تطورت الأفلام المصرية بعد عام ١٩٥٥ على نحو لم يسبق له مثيل في تاريخها. صحيح أن الصراع لم يكن قد بدأ بين السينما السائدة وبين الاتجاهات الجديدة، ولكن هذه الاتجاهات أصبحت أكثر قوة، وأصبح لها جمهورها ونقادها، وبخاصة الاتجاه الواقعي الذي قادته صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح، ثم هنري بركات وكمال الشيخ وغيرهما بعد ذلك.

ومنذ أن وافق الرئيس جمال عبد الناصر على عرض فيلم «الله معنا» وحضر بنفسه حفلة العرض الأول للفيلم عام ١٩٥٥، وهو العام نفسه الذي صدر فيه أول قانون للرقابة على السينما والمسرح بعد الثورة، وحتى نهاية السبعينيات، لم يمنع أي فيلم مصري من العرض. ولكن هذا لا يعني أنه لم تحدث مشاكل بين صناع الأفلام والرقابة فقد حدثت مشاكل، ولكنها لم تؤد إلى المنع.

فبعد هزيمة ٥ يونيو عام ١٩٦٧ انتعشت قوى اليمين في مصر، وبعثت عن وجهة نظرها من خلال عدة أفلام أهمها: «شئ من الخوف» إخراج حسين كمال و«ميرامار» إخراج كمال الشيخ، وكلاهما عرضا عام ١٩٦٩. وقد ترددت الرقابة في عرض فيلم «شئ من الخوف» الذي كان يعبر عن خلال قصة رمزية كتبها ثروت أباظة عن وجهة نظره في الثورة وزعيمها، حيث نرى عصابة تستولي على أحد القرى وتتحكم في أهلها، فيفقد رجل متدين الثورة على هذه العصابة، ويتمكن الأهل من حرق رئيس العصابة.

وقررت الرقابة عرض الفيلم على الرئيس جمال عبد الناصر. وبعد العرض سأل الرئيس المسئول الكبير الذي عرض عليه الفيلم هل نحن عصابة؟ فقال لا. ثم سأل هل أنا رئيس عصابة؟ فقال لا. وهنا قال الرئيس: إذن ما هي المشكلة في عرض هذا الفيلم كاملا على الجمهور؟

التاريخية ومشاهير الرجال والعظماء مثلال البطولة الوطنية، وخصوصا الموضوعات الصديقية العهد فتعبر الدقة والحد هو بديل مهذب للمنع. وقد منع فيلم مصطفى كامل فعلا. ولم يسمح بعرضه إلا بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢. وذلك في ١٤ نوفمبر من العام نفسه.

الله معنا

ولعل الفيلم الوحيد الذي منع بعد الثورة في هذه الفترة الانتقالية من تاريخ الرقابة على السينما في مصر هو فيلم «الله معنا» الذي أخرجه أحمد بدرخان عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨ وقيام الثورة عام ١٩٥٢. فقد صور الفيلم بعد الثورة مباشرة ولكنه منع من العرض مدة ثلاث سنوات حتى عرض على الرئيس جمال عبد الناصر وشاهد الرئيس الفيلم ودهش من كذب الإشاعات التي كانت تتردد والتي أدت إلى وقف عرضه، وأمر بعرضه. وحضر بنفسه حفل الافتتاح في سينما فيلوبي يوم ١٤ مارس عام ١٩٥٥. وكان هذا أول فيلم يحضر جمال عبد الناصر بصفته الرسمية كرئيس للجمهورية حفل افتتاح عرضه.

قانون الرقابة

وفي عام ١٩٥٥ صدر أول قانون للرقابة، وليس لائحة أو تعليمات خاصة بالرقابة على المسرح والسينما، وهو القانون ٤٣. بخصوص تنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري والأغاني والمسرحيات والمونولوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية. وكان هذا القانون والقرار الوزاري المنفذ له، تعبيراً حقيقياً عن روح الثورة. إذ اعتبر الهدف من الرقابة هو حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة ون

تنقية الأفلام

وفي السبعينيات دارت عدة معارك كبرى بين الرقابة ووزارة الثقافة من ناحية، وبين صناع الأفلام والنقاد من ناحية أخرى. ولعل أول إشارة تورخ لبدء هذه المعارك ذلك الخطاب الذي أرسلته الرقابة إلى جميع شركات توزيع الأفلام في القاهرة في ١٤ يونيو عام ١٩٧٢. ومن المصادفات الغريبة أن هذا اليوم هو أيضا يوم تأسيس جمعية نقاد السينما المصريين التي حملت العبء الأكبر في الدفاع عن حرية التعبير في السينما طوال السبعينيات مع جماعة السينما الجديدة التي تأسست عام ١٩٦٨.

وفي ما يلي نص الخطاب: «أصدر السيد نائب رئيس الوزراء وزير الثقافة والإعلام تعليماته تنفيذاً لتوجيهات رئيس الجمهورية بضرورة تنقية الأفلام السينمائية المصرية والأجنبية من المشاهد الجنسية الخليعة، والألفاظ النابية، وكل ما يمس الأخلاق الفاضلة المنبثقة من تقاليدنا وعاداتنا بحيث تصلح هذه الأفلام والمسرحيات للعرض على الكبار والصغار معا».

وأجهزة الرقابة في كل أقطار العالم تقسم الأفلام إلى أفلام للكبار، وأفلام للصغار، وكذلك في مصر، ولكن هذه هي أول مرة تنشدها فيها الرقابة صلاحية الأفلام والمسرحيات للكبار والصغار معا. والمعنى الوحيد لهذا الهدف أن يعامل كل الجمهور على أنه جمهور من الأطفال، وليس العكس بالطبع. وقضلا عن الاستحالة العملية لذلك، يخلط هذا الخطاب بين الأفلام المصرية والأجنبية، ويطلب من الأفلام الأجنبية أن تبتثق بدورها من تقاليدنا وعاداتنا، الأمر الذي لا يستند إلى أي منطق مقبول.

العصفور وزائر الفجر التلاقى وجنون الشباب

وفي هذه الفترة كانت ستوديوهات الجيزة تشهد تصوير أربعة أفلام سوف يقدر لها أن تكون موضوع المعارك الكبرى مع الرقابة في السبعينيات. وهذه الأفلام هي «العصفور» إخراج يوسف شاهين، و«زائر الفجر» إخراج ممدوح شكري، و«التلاقى» إخراج صبحي شفيق، و«جنون الشباب» إخراج خليل شوقي. وقد منعت كلها من العرض لمدة تتراوح بين عامين وثمانية أعوام وعرضت على الجمهور بعد الحذف منها، إذ عرض «العصفور» عام ١٩٧٤ و«زائر الفجر» عام ١٩٧٥، و«التلاقى» عام ١٩٧٧ و«جنون الشباب» عام ١٩٨٠.

غير يوسف شاهين في «العصفور» عن هزيمة الخامس من يونيو عام ١٩٦٧ وعن رغبة الشعب في تحرير أرضه بالقوة. وعن رغبة الشعب في «زائر الفجر» عن إشاعة الإرهاب، وعن رغبة الشعب في الحرية والديمقراطية. وعبر صبحي شفيق في «التلاقى» عن الفساد والانحراف في أجهزة الدولة، وعن رغبة الشعب في الإصلاح والتغيير. وعبر خليل شوقي في «جنون الشباب» عن التلاقى بين الأجيال وعن الانحراف الجنسي. وكانت كل هذه الموضوعات من المحرمات التي لا يجوز التعبير عنها بلغة السينما.

وقد كان الفيلم الوحيد الذي أتيح لبعض الجمهور أن يشاهده هو فيلم «زائر الفجر» الذي عرض في نادي سينما القاهرة في يناير عام ١٩٧٢ قبل أن يمنع. وعندما تولى يوسف السباعي وزارة الثقافة في مارس تم منع الأفلام المذكورة من العرض، وبدأت المعارك مع الرقابة، والتي وصلت إلى ذروتها قبل حرب أكتوبر عام ١٩٧٣.

ففي أوائل سبتمبر عام ١٩٧٢، وقبل شهر واحد من الحرب عرض فيلم «العصفور» في مهرجان بيت مري في لبنان، وأثار مناقشات واسعة في المهرجان وفي الصحافة اللبنانية، وأصدر الحاضرون في المهرجان بياناً يطالب بعرض الفيلم جاء فيه «بعد مشاهدة فيلم العصفور للمخرج يوسف شاهين، نؤكد نحن الموقعين على هذا البيان من

عشرات منهم إلى مقر النقابة حيث بدأ التوقيع على بيان من أجل «زائر الفجر» بادرت بالدعوة إليه جمعية الفيلم وفيما يلي نص البيان:

«نحن السينمائيون الموقعون على هذا النداء من زملاء الخرج الشباب مدوح شكرى الذى فقدته السينما المصرية منذ أيام وهو فى ريعان شبابه وعطائه لوطنه نلتمس السماح بعرض آخر أفلام الفنان الفقييد «زائر الفجر» كما صنعه وتركه أمانة لجماهير بلادنا التى وهب لها عمره الفنى القصير، ونحن واثقون أن الفيلم بكل ما يقوله إنما كان يتعرض لمرحلة حاضية من تاريخ بلادنا سمستها حركة التصحيح ومعارك أكتوبر».

وفى العدد الثانى من مجلة السينما والمسرح التى أصدرها يوسف السباعى والصادر فى فبراير عام ١٩٧٤ نشرت المجلة بياناً بعنوان «مدوح شكرى شهيدة تبنتها الدولة وخطفها الموت» جاء فيه «وكانت الدولة حريصة على تكريم هذه الطاقة الشابة المتفجرة بعرض آخر أفلامه، فحضر الوزير الفنان يوسف السباعى عرضاً خاصاً للفيلم، وبحضور لجنة إدارة الرقابة. وحددت نقاط تعديلية فى الفيلم بفرض إجازته، حتى يكون نوعاً من التكريم للموهبة التى تبنتها الدولة منذ البداية».

وفى عدد أبريل من المجلة نفسها كتب حسن عبد المنعم وكيل الوزارة مقالاً بعنوان «أفلام ممنوعة: لماذا» جاء فيه من فيلم «زائر الفجر» إنه يقدم «صورة شائثة حرصت حرصاً على تشويه وجه الحياة فى المجتمع بصورة لا نظير لها، و«سواء كان المقصود هو إعطاء صورة من المجتمع قبل ١٩٦٧ أم قبل ١٥ مايو ١٩٧١، أى قبل النكسة أو قبل التصحيح، فإن الصورة التى أعطيت لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون واجهة للمجتمع المصرى، ولذا كانت وظيفة الفن فى حياتنا هى إشاعة اليأس وتأكيد روح الهزيمة بالصورة التى تبناها هذا الفيلم فإننى أرفض هذا الفن وأعتبره فناً منحرفاً عن رسالة الفن المقدسة، وهى إشاعة الأمل». وجاء فى المقال نفسه عن

سينمائيين ونقاد ومثقفين ما سبق أن أعلنه الكثيرون فى العالم وهو أن هذا الفيلم من أهم الأفلام فى السينما العربية. وأنه أثر فنى جدير بأن يكون موضع فخر كل عربى، وكل مصرى بالذات».

ويستطرد البيان: «واننا إذ نعلن هذا، نعبر عن قلقنا البالغ من خبر منع عرض الفيلم فى مصر، ونتوجه إلى السلطات المصرية بهذا النداء للرجوع عن قرار المنع. كما نتوجه إلى كافة الهيئات المعنية فى البلدان العربية لإتاحة أفضل الفرص لعرض هذا الفيلم فى هذه المرحلة التى يحتاج فيها العرب أشد الاحتياج إلى حرية التعبير ومواجهة واقعهم بجرأة وصراحة حتى يتيسر لهم التطلع إلى المستقبل بثقة وجرأة».

وفى يوم ٢٩ ديسمبر عام ١٩٧٣ توفى المخرج مدوح شكرى صاحب «زائر الفجر» عن ٢٤ عاماً (ولد فى ٢٨ فبراير عام ١٩٤٩). وقررت جماعة السينما الجديدة تنظيم جائزة رمزية للفقييد يوم أول يناير عام ١٩٧٤ من مقر نقابة السينمائيين إلى ميدان الأوبرا. وألقى كاتب هذه السطور كلمة تأبين الفنان الشاب فى مقر النقابة جاء فيها: «يعز على - كما يعز عليكم - أن نلتقى هنا فى تأبين مدوح شكرى بدلاً من أن نلتقى معه فى حفلة العرض الأول لأعظم أفلامه - وأخرها مع الأسف - زائر الفجر - غير أننى على يقين أننا سوف نلتقى مرة أخرى فى العرض الأول لهذا الفيلم قريباً جداً».

وجاء فى ختام هذه الكلمة: «وتشاء الصدفة أن يلفظ مدوح الأنفاس الأخيرة فى مستشفى الحميات بالعباسية فى الوقت نفسه الذى كان يعرض فيه فيلمه عرضاً خاصاً فى مسرح النصار بالدقي أمام اللجنة التى كلفت بتعديل الفيلم فيما أطلق عليه العرض الأخير فى العالم لهذا الفيلم. وداعاً يا مدوح: إن فيلمك أمانة فى أعناقنا. وسوف يعرض كاملاً على الجماهير التى صنعتها من أجلها».

وبعد انتهاء الجائزة وقف أصدقاء وزملاء الفقييد يتلقون العزاء إلى جانب أفراد الأسرة فى ميدان الأوبرا، ثم عاد

٥- الحوار بين الدكتور الذي أجرى عملية «تنظيف» لابنته نانا التي تدير بيتا للدعارة وبين نانا. وهو:

- بنتك مش أول ولا آخر واحدة بإعدام.
- بس بوسى لسه صغيرة يا دكتور.
- وأصغر من بنتك كتير. أسأليني أنا.

٦- الحوار بين بطلة الفيلم ومدير تحرير الجريدة التي تعمل بها قبل الثورة حين اضطر إلى الاختفاء في المقابر ليلة حريق القاهرة. وإثناء الكفاح السري ضد النظام الملكي الاقطاعي، وهو:

- أول مرة أعرف إن فى مصر ناس ساكنين فى المقابر.

- عمرك مشيتى حافية فى الطين ..
عمرك اكلتى مش بدوده وحمدتى ربنا.
دخلتى مستشفى وروكى رمية الكلاب؟
متقيش عرفتى مصر.

٧- تعليق مساعد وكيل النيابة بعد الإفراج عن نانا بالتليفون: ما هو القانون مفصل علشان يحمى اللي فوق.

٨- قول بطلة الفيلم لصديققتها فى مصعد العمارة: أنا مش خايفة من الموت بإسعاد. أنا بس خايفة يسجى قبل ما أشوف اللي نفسى فيه، بإخسار ترك يا مصر يا خسارتك بامصر.

٩- قول صديق البطلة لوكيل النيابة: أنها كانت تقول أن سعد أرملة أحد شهداء ٦٧، وشهازين زى مصر.

١٠- قول وكيل النيابة فى نهاية الفيلم: وابه اللي ممكن نعمله إذا كان حاميهها حراميهها.

عودة تعليمات ١٩٤٧

وكما كانت الفترة من عام ١٩٥٢ إلى ١٩٥٥ فترة انتقالية فى تاريخ الرقابة بعد تغيير النظام السياسى، كذلك كانت الفترة من عام ١٩٧١ إلى عام ١٩٧٦، إذ سرعان ما أدركت السلطة أن القرار الوزارى المنفذ لقانون عام ١٩٥٥ لم يعد يتلاءم مع موجة الأفلام السياسية فى النصف الأول من السبعينيات، ولذلك أصدر وزير الإعلام والثقافة القرار رقم ٢٢ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية

لفيلم «التلاقى» إنه يقدم صورة حافلة بالفساد والاستهتار والاستهانة بحياة الناس والوصولية و«حتى محاولة القصة أن تتعرض لمشكلة فلسطين من خلال الحوار مع بعض الزائرين الأجانب كانت محاولة مع الأسف غير موفقة. وقد اعتمد فيها على استخدام اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية».

ويختتم السيد وكيل الوزارة مقالته بوعده منه أن يعيد النظر فى منع هذه الأفلام.

وعندما عرض فيلم «زائر القجر» عام ١٩٧٥ كان ناقصا. وعرضت النسخة الناقصة نفسها فى افتتاح مهرجان قرطاج السينمائى الدولى بنونس عام ١٩٧٦ والمشاهد والقطاعات والكلمات التى حذفت من الفيلم هى:

١- مشهد درامى وثائقي يعبر عن الحياة اليومية فى أحد مستشفيات القاهرة من خلال تحقيق صحفى تقوم به بطلة الفيلم .. المرضى يتزاحمون لصرف الدواء المجانى. والمرضى ينهرهم بعنف يدور الحوار التالى بين الصحفية بطلة الفيلم ومدير المستشفى:

- أنا مستعصم أكلمك عن السرقة والاهمال والروتين والاستهانة بالمرضى الفقراء عشان المريض يدخل المستشفى تبقى مشكلة. عشان يخرج منها حاجة أصعب حتى لو كان ميت بس الرقابة فى الجرنال تسمح لك بنشر الكلام ده؟

- هو انت مش خايف على الكرسى؟

- إن كان على أنا مش عايز أقعد فى البلد دى.

٢- قول مدبولى جاز بطلة الفيلم لوكيل النيابة: أصل يابيه الأيام دى الجبن سيد الأخلاق.

٣- قول عبده الطباخ السابق فى منزل زوج بطلة الفيلم لوكيل النيابة تعقيبا على حادثة وقعت للبطلة فى ميدان السيدة زينب: عارف حلينا الموضوع ازاي، خدت المفبر على جنب وأديته قرشين.

٤- قول عبده لوكيل النيابة أيضا: فيه ناس كانوا بيبيجوا يراقبونها ويسألوا عنها من وراها.

إظهارها «إثارة الفرائض». وقرار ١٩٧٦ يصرم إظهار الجسم البشري عارياً على نحو يتعارض مع المألوف وتقاليده المجتمع وعدم مراعاة ألا تكشف الملابس التي يرتديها الممثلون عن تفاصيل جسمانية تؤدي إلى إحراج المشاهدين أو تتنافى مع المألوف في المجتمع. أو إبراز الزوايا التي تفصل أعضاء الجسم أو تؤكد شكلها بشكل فاضح.

وأخيراً يبدو التطابق بين النصين في تحريم تعليمات ١٩٤٧ لمناظر الإخلال بالنظام الاجتماعي بالشوات أو المظاهرات أو الإضراب. وفي تحريم قرار ١٩٧٦ لعرض المشكلات الاجتماعية بطريقة تدعو إلى إشاعة البأس والقنوط وإثارة الخواطر أو خلق نعرات طبقية أو طائفية أو الإخلال بالوحدة الوطنية. وعندما يصبح على الفنان ألا يقترب من معالجة الموت أو الجنس، لا يبقى له غير المفامرات والمطاردات، والقصاص الميلودرامية والكوميديات الهزلية.

وهذا التطابق بين تعليمات ١٩٤٧ وقرار ١٩٧٦ هو الذي دفع جماعة السينما الجديدة إلى إصدار بيان يعلن رفض قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢ لسنة ١٩٧٦ لأنه يشكل خطراً بالغاً على حرية التعبير وانتهاكاً صارخاً للدعاوى المطروحة من قبل السلطة الرسمية حول الصريات الديمقراطية كما أنه تأكيد للأوضاع الاحتكارية في السينما المصرية خاصة بالفنون التي يتناولها القرار عامة.

ويستطرد بيان جماعة السينما الخديعة: وهذا القرار امتداد لتعليمات عام ١٩٤٧. تلك التعليمات التي صدرت أيام الاحتلال. وما تزال تلقي بظلالها إلى الآن. وهو من هذه الناحية يتعارض مع مبادئ الدستور الدائم وسيادة القانون. وهكذا يمثل القانون عائقاً على حرية الفنان. وسلاحاً يشهر في وجه الفن الملتزم ويحمي الهابط.

للمراقبة على المصنفات الفنية بتاريخ ٢٨ أبريل عام ١٩٧٦ والذي يعتبر عودة إلى تعليمات عام ١٩٤٧ مرة أخرى «بالنص أحياناً، وبإعادة الصياغة أحياناً أخرى، وبالضمان نفسه في النهاية». بل إن قرار ١٩٧٦ يفوق تعليمات ١٩٤٧ في فرض المزيد من المحرمات.

فحين تنص تعليمات ١٩٤٧ على عدم تمثيل قوة الله سبحانه وتعالى بشيء حسية كالجسم أو الصوت أو خلافة أو إظهار صور الأنبياء ينص قرار ١٩٧٦ على منع إظهار صورة الرسول (ص) صراحة أو رمزا أو صورة أحد من الخلفاء الراشدين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة أو سماع أصواتهم، وكذلك إظهار صورة السيد المسيح أو صور الأنبياء عموماً على أن يراعى الرجوع في كل ذلك إلى الجهات الدينية المختصة.

وهكذا يجعل القرار ما يطلق عليه الجهات الدينية المختصة «سلطة فوق سلطة الرقابة». وذلك رغم أن مصر دولة إسلامية بوالاسلام دين بلا كنيسة والمسيح من ذلك أن يمنع صورة السيد المسيح بينما توافق على ظهورها الجهات المختصة بالديانة المسيحية على اختلاف طوائفها وشيعها.

ويبدو التطابق بين النصين واضحاً عندما تحرم تعليمات ١٩٤٧ إظهار النعش احتراماً لجلال الموت، ويحرم قرار ١٩٧٦ عرض مراسم الجنائز أو دفن الموتى بما يتعارض مع جلال الموت. وبحكم هذا النص يجوز منع فيلم مثل «يوميات نائب في الأرياف» إخراج توفيق صالح عام ١٩٦٩، أو فيلم «السقا مات» إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٧٧.

ويبدو التطابق فيما يتعلق بالجنس. فتعليمات ١٩٤٧ تحرم إظهار الأجسام العارية سواء بالتصوير أم بالظل. ويحرم إظهار أجزاء الجسم التي يقضى الحياء بسترها وبخاصة أجسام النساء بشكل مبتذل (البطن - الصدر - الساق في بعض الأوضاع النابية) كما لا يسمح بتسليط الكاميرا على الأجزاء من قرب بحيث يكون مظهرها منافياً للأدب ولا يرتاح إليها الذوق أو يكون الغرض من

المذنبون

غير ذات موضوع، فإذا منع الفيلم حق لكل مواطن من الملايين التي شاهدها أن يطالب الدولة بتعويض عن الأضرار التي لحقت به من جراء مشاهدته وإذا لم يمتنع وجب على المنتج أن يشكر الوزارة على هذه الدعاية لفيلمه.

والواقع أن القضية الأساسية التي يثيرها هذا القرار هي قضية «حرية التعبير» وهي أخطر القضايا الثقافية على الإطلاق سواء في مصر أم في غيرها من دول العالم لأن إنتاج الفيلم في حد ذاته يعني موافقة أجهزة الدولة المعنية على إنتاجه. ولكن ترخيص الرقابة على الأفلام في مصر ترخيص غريب، فالرقابة تقر المعارضة وتوافق عليها، وتقرأ السيناريو وتوافق عليه، ثم تشاهد الفيلم وتوافق عليه، وبعد ذلك تمنعه.

إن ترخيص الرقابة في مصر يلغى نفسه بنفسه، ويلغى القانون تماماً بنفسه على أن من حق الرقابة أن تسحب هذا الترخيص في الوقت الذي تشاء. والأولى بوزير الثقافة والإعلام - وهو رجل العدل والقانون - أن يشكل لجنة لبحث مدى مشروعية هذا الترخيص. ومدى دستوريته في ظل دولة القانون والمؤسسات.

إن فيلم المذنبون هو أحد أفلام فنان السينما سعيد مرزوق وهو فنان قدير يثبت للمقارنة مع العديد من فنانى السينما المعروفين في العالم ويعرض الفيلم لبعض مظاهر الفساد في المجتمع المصرى المعاصر.

وما يمكن أن يؤخذ على هذا الفيلم أنه لم يحلل أسباب هذا الفساد. أي أنه لم يكن نقدياً بما فيه الكفاية ليقول لنا لماذا وكيف، واكتفى فقط بأن يقول هذا ما يحدث. وقد جاء في الصحف أن قرار الوزير صدر بناء على احتجاج بعض أعضاء مجلس الشعب وبعض المواطنين على الصورة التي يقدمها الفيلم للمجتمع المصرى. ولايكاد المرء أن يصدق أن هناك من أعضاء مجلس الشعب من يطالب بمنع فيلم يقضم المصروع والمرتقة. إن منع فيلم «المذنبون» لا يمكن إلا أن

كان فيلم «المذنبون» إخراج سعيد مرزوق، والذي بدأ عرضه في القاهرة يوم ١٦ أغسطس عام ١٩٧٦ أول ضحايا القرار ٢٢٠. فقد تعرض للحذف أثناء عرضه أكثر من مرة وفي عام ١٩٧٧ فاز الفيلم بجائزة وزارة الثقافة كأحسن فيلم مصرى عرض عام ١٩٧٦، ومع ذلك، وفي نفس العام، وبواسطة نفس الوزارة، تمت إحالة ١٥ من العاملين والعاملات في الرقابة إلى النيابة الإدارية بسبب موافقتهم على عرض الفيلم وتصدير الفيلم. وصدر قرار الاتهام من النيابة الإدارية بإحالتهم إلى المحكمة التأديبية المختصة بالعاملين من مستوى الإدارة العليا بالقاهرة في ٩ يناير عام ١٩٧٩. وقد استمر نظر القضية رقم ٢٥ لسنة ١٩٧٧ حتى عام ١٩٨٢ حين صدر الحكم بإدانة الرقباء، ونتيجة لذلك سيطر الذعر على الرقباء، وانعكس على جميع قراراتهم.

في ٢٢ ديسمبر ١٩٧٦ نشر كاتب هذه السطور المقال التالي في جريدة «الجمهورية» تحت عنوان «ليستمر عرض فيلم المذنبون»:

«نشرت الصحف أن لجنة سباعية خاصة تكونت بقرار من وزير الثقافة والإعلام للبحث في منع فيلم المذنبون أو الحذف منه أو عرضه للكبار فقط.

وبغض النظر عن تشكيل هذه اللجنة السباعية حيث يمثل فيها العاملون في السينما بنسبة واحد إلى سبعة. وبغض النظر عن الاختيارات الثلاثة المطروحة أمامها مسبقاً فإن من الطريف جداً أن يحدث هذا بعد عامين من الموافقة على إنتاج الفيلم. وبعد عشرة شهور من الموافقة على عرضه، وبعد ستة شهور من عرضه فيما سمي مهرجان القاهرة ممثلاً لمصر. وبعد أكثر من شهرين من عرضه في سينما ريقولى وتغيرها من دور العرض حيث لا يزال يعرض.

معنى هذا أن أجهزة الدولة كانت نائمة طوال هذه الفترة أو أن هذه الأجهزة مثل إدارة الرقابة واللجنة العليا للرقابة ولجنة المهرجانات وغيرها قد أصبحت

إلى المحكمة التأديبية ضد كل من اعتدال ممتاز مصطفى وعليه محمد قريد وفاطمة عبد الحميد السراج ومصطفى أحمد أبو النصر وعفاف محمد عبد العزيز ومحمود كامل أبو زيد وسوسن طلعت النشار ومحمود أحمد حلمي ويسرى حكيم بخيت وأفكار إبراهيم البرعى وعزيزة إبراهيم وسونيا عبد الحميد عطا الله وسهير أمين بكرى السيد وإقبال حسن عبد الرزاق وأدوار أميل خورى، وذلك لأنهم خلال المدة من ١٩٧٥/٩/٢٠ حتى ١٩٧٦/٩/١٩ بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية خرجوا على مقتضى الواجب، وأخلوا إخلالا جسيما بواجبات الوظيفة، وذلك بأن:-

- المخالفون من الأول حتى السابع: بوصفهم سالف الذكر وافقوا كل في حدود اختصاصه على الترخيص بعرض فيلم «المذنبون» عرضا عاما «فى الداخل، رغم ما انطوى عليه من مخالفات صارخة تمس الآداب العامة والقطاع العام وتثال من قيم المجتمع الدينية والروحية بما تحمله فى طياتها من دعوة سافرة لنشر الفساد الطوى على الرذيلة فضلا عن عدم احترام الدين بما له من قدسية وتكريم واجبين الأمر الذى من شأنه الإساءة إلى المجتمع والحط من قدره وأظهاره فى صورة مشوهة وتصويره على أنه مجتمع استشرشت فيه كل مظاهر الانحلال والانحراف وكذا التشكيك فيما تنادى به الدولة من مبادئ أو ترفعه من شعارات أهمها العلم والإيمان، وذلك على النحو المبين تفصيلا بالأوراق.

- المخالفة الأولى أيضا بوصفها مديرية الرقابة على المصنفات الفنية وافقت على التصريح بتصدير الفيلم موضوع التحقيق إلى كل من لبنان وطهران وعرضه دون ملاحظات قبل الانتهاء من فحصه نهائيا بمعرفة الرقابة رغم ما انطوى عليه من مخالفات صارخة تمس الآداب العامة والقطاع العام وتثال من قيم المجتمع الدينية والروحية وتتضمن طعنا وتعريضا بالمصريين العاملين فى الدول العربية الأمر الذى من شأنه الإساءة إلى سمعة البلاد والحط من

يكون دفاعا عن هؤلاء اللصوص والمرتزقة الذين يفضحهم، والأولى بمجلس الشعب أن يهاجم الابتذال والإسفاف فى الأفلام. وجاء فى الصحف أن الوزير قرر منع الفيلم من التصدير بسبب احتجاج بعض المصريين العاملين فى الخارج، وإذا كان هذا سببا للمنع، فيجب أيضا منع نشر مناقشات مجلس الشعب حول الانحرافات. ويجب منع نشر تحقيقات النيابة الإدارية حول الاختلاس. وتكون الخطوة التالية بالضرورة منع هذه المناقشات وتلك التحقيقات ولم لا طالما كل شئ على ما يرام.

إن عالم اليوم متغير بفضل أجهزة

الاعلام ووسائل الاتصال بال جماهير. ورجل الشارع فى كل أرجاء العالم يعرف الآن كل ما يدور فى كل مكان من هذا العالم. ورجل الشارع يعرف أن مصر تسير بخطى سريعة نحو الديمقراطية مثل أى بلد من البلاد إلا هذه الأفلام والمسرحيات والكتب المنوعة.

وإذا كان المصريون العاملون فى الخارج يرون أن مصر هى جنة الله على الأرض، فليست أدنى لماذا تركوا هذه الجنة إذن .. إن نظرة هؤلاء لا يجب أن تكون مقياسا بآية حال وعليهم بدلا من أن يطالبوا بمنع «المذنبون» أو غيره من الأفلام التى تصور بعض مظاهر الفساد أن يأتوا ليساهموا فى إصلاح هذا الفساد.

وأخيرا يقول قرار الوزير أن الفيلم لم يلتزم بالقصة الأصلية التى كتبها نجيب محفوظ وأظن أن هذه ليست قضية الوزير. وإنما هى قضية نجيب محفوظ أولا وأخيرا ثم إن «المذنبون» ليست له قصة أصلية. وإنما كتب نجيب محفوظ المعالجة السينمائية مباشرة للسينما.

تقرير اتهام الرقباء فى قضية «المذنبون»

وفيما يلى النص الكامل لتقرير الاتهام ضد الرقباء فى قضية «المذنبون»:
صدر تقرير الاتهام من النيابة الإدارية

وبناء على ذلك وينتهى تقرير الاتهام باعتبار المتهمين قد ارتكبوا المخالفات الإدارية المنصوص عليها بالمواد ١-٥٢ و٢-١٥٥-٢ من نظام العاملين بالدولة الصادر بالقانون ٥٨ لسنة ١٩٧١. وه لذلك تطلب النيابة الإدارية من السيد الأستاذ المستشار رئيس المحكمة تحديد أقرب جلسة لمحاكمة المتهمين بالمواد المسابقة الإشارة إليها وبالمواد ٨٠ و٨٢ من نظام العاملين المدنيين بالدولة الصادر بالقانون ٤٧ لسنة ١٩٧٨ وبمقتضى أحكام القانون رقم ٤٢٠ لسنة ١٩٥٥ فى شأن تنظيم الرقابة وقرار وزير الثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن قواعد الرقابة والمادة ١ من القانون ١١٧ لسنة ١٩٥٨ بإعادة تنظيم النيابة الإدارية والمادتين ١٥ و١٩ من القانون ٤٧ لسنة ٧١ بشأن مجلس الدولة.

الخيانة العظمى

وقد نشر كاتب هذه السطور نص تقرير الاتهام فى مجلة «المصور» يوم ٢٥ يوليو ١٩٨١. أثناء نظر القضية وعلق عليه قائلا: «والقارى لتقرير النيابة الإدارية الصادر فى ٩ يناير عام ١٩٧٩ لابد أن يصيبه الهلع من الاتهامات المشار إليها، فاقبل هذه الاتهامات تعتبر خيانة عظمى إذا صحت، وأقل ما يجب الحكم به على أى منها هو الإعدام شنقا، بينما الواقع أن هذه القضية قضية فكرية وليست قضية مخالفات إدارية، وهى لا تحتاج إلى محكمة تصمم فيها، وإنما الى ندوة تناقشها.

وفضلا عن غرابة المساواة بين المساس بالأداب العامة والمساس بالقطاع العام فإن المقصود بالمساس بالقطاع العام فى الفيلم لا يعدو زحام الناس أمام إحدى الجمعيات التعاونية. أما المساس بالدين ورجال الدين فإن المقصود به وجود رجل مضمور فى حلقة ذكر. ومن المذهل أن تعتبر النيابة الادارية حلقة الذكر تعبيرا عن الدين، وأن تعتبر الدراويش من رجال الدين إلى جانب حقيقة أنه لا يوجد

قدر المجتمع وإظهاره أمام المجتمعات الأخرى فى صورة مشوهة وتصويره على أنه مجتمع استشرت فيه كل مظاهر الانحلال والفساد وكذا التشكيك فيما تنادى به الدولة من مبادئ أو ترفعه من شعارات أهمها شعار العلم والإيمان وذلك على النحو المبين تفصيلا بالأوراق: - المخالفون من الثالث حتى الثالث عشر عدا السادس:

بوصفهم السالف وافقوا على التصريح بتصدير الفيلم موضوع التحقيق بدون ملاحظات إلى كل من لبنان وطهران وفرنسا وأمريكا دون أن يحصلوا على موافقة مديرية الرقابة على كل هذه الطلبات رغم ما انطوى عليه من مخالفات صارخة تمس الآداب العامة والقطاع العام وتنازل من قيم المجتمع الروحية والدينية والخلقية وتتضمن طعنا وتعريضا بالمصريين العاملين فى الخارج الأمر الذى من شأنه الإساءة إلى سمعة البلاد والخط من قدر المجتمع وإظهاره فى صورة مشوهة أمام المجتمعات الأخرى وتصويره على أنه مجتمع استشرت فيه كل مظاهر الانحلال والانحراف. وكذا التشكيك فيما تنادى به الدولة من مبادئ أو ترفعه من شعارات وذلك على النحو المبين تفصيلا بالأوراق. - المخالفات الرابعة:

عشر والخامس عشر: بوصفهما سالف الذكر أغفلا تنفيذ القرار الرقابى الصادر فى شأن هذا الفيلم ولم ينفذا الحذف بالنسبة لكافة الصور والمشاهد التى تضمنتها القرار، ونفذا بعضها فقط. كما أنهم بالنسبة لهذا البعض لم ينفذا الحذف من النسخة السالبة من الفيلم اكتفاء بالحذف من النسخة الموجبة بما لا تتحقق معه الرقابة المطلوبة على الأفلام، وترتب عليه إعادة طبع المشاهد المذوفة من النسخة الموجبة بمعرفه المنتج وعرضها دون حذف وذلك رغم ما تنطوى عليه تلك الصور والمشاهد من مخالفات صارخة تمس الآداب العامة والقطاع العام وتتنس إلى سمعة المجتمع والبلاد حسب ما ذكر آنفا على النحو المبين تفصيلا بالأوراق.

التعبير».

لجنة الدفاع عن حرية التعبير

وقد تكونت داخل جمعية نقاد السينما المصريين عام ١٩٧٩ لجنة باسم لجنة الدفاع عن حرية التعبير. ومهمتها:

١- توثيق وتحليل قوانين الرقابة.
٢- رصد جميع الأفلام المنوعة وتحليل أسباب المنع، والدفاع عن الأفلام التي ترى اللجنة الدفاع عنها، وذلك بواسطة عرضها وتنظيم المناقشات حولها وإصدار النشرات عنها.

٣- رصد ومتابعة المعالجات والسيناريوهات المنوعة، وتحليل أسباب المنع والعمل على إجازة ما تراه اللجنة.

٤- رصد ومتابعة مقالات النقد السينمائي المنوعة، والعمل بجميع الوسائل على فضح أجهزة الرقابة أو أجهزة المنع، ونشر هذه المقالات.

٥- امتييار بيان الجمعية بخصوص قانون الغيب وكل بيانات الجمعية حول حرية التعبير أساس عمل اللجنة.

عندما نقول «السينما» فنحن نعني دور العرض وما يعرض بها من أفلام سواء من الإنتاج المحلي أم الإنتاج الأجنبي ولذلك فإن معركة حرية التعبير لا تقتصر على الأفلام المحلية فقط، وإنما تشمل أيضاً الأفلام الأجنبية. وعندما ننظر إلى هذه المعركة من زاوية مصلحة الجمهور، تتساوى أهمية الإنتاج المحلي والإنتاج الأجنبي.

وقد خاض نقاد السينما في مصر معارك عديدة مع الرقابة طوال السبعينيات حول منع العديد من الأفلام الأجنبية. ولعل أهم هذه المعارك تلك التي دارت حول منع الفيلم الفرنسي - الجزائري المشترك «زد» إخراج كوستا غافراس، وحول منع الفيلم السوفيتي «اندرية روبلوف» إخراج أندريه تاركوفسكي، وحول منع الفيلم الأمريكي «العسكري الأزرق» إخراج رالف نيلسون، وحول منع الفيلم الأمريكي

«رجال دين» في الدين الإسلامي. وإنما علماء في الدين وفرق كبير بينهما. وكما قالت إحدى الرقيات في الدفاع عن نفسها في التحقيق «إن الفيلم يحمل عنوان المذنبون وهو يعني صراحة إدانة النماذج التي يعرضها، والتي وصفها بأنها مذنبية، وكان مصيرهم جميعاً السجن في النهاية» وأن «عرض الفساد لا يعني تأييده أو الدعوة إليه، وإنما العبرة بأسلوب العرض، وقد كانت نهاية «المذنبون» عقابهم جميعاً بتطبيق القانون.

أما عرض الفيلم في مهرجان طهران فقد كان بناءً على قرار من لجنة المهرجانات التابعة للهيئة العامة للسينما والمسرح آنذاك، واعتماد وزير الثقافة والإعلام لقرارها. وقد وصل إلى الرقابة خطاب رسمي في هذا الشأن جاء فيه: «أرجو التفضل بالإحاطة بأن لجنة المهرجانات السينمائية قد وافقت على الاشتراك في مهرجان طهران وقد اعتمد السيد الأستاذ وزير الثقافة والإعلام ترشيح فيلم «المذنبون» للعرض في المهرجان.

الرقباء ممنوعون

والمشكلة الخطيرة في هذا الموضوع، أن هذه القضية التي لم تنظر حتى الآن تمنع جميع المتهمين فيها من السفر للعمل في الخارج، وتصرمهم من العلاوات والترقيات، بل لقد منعت إحدى الرقيات من السفر لأداء فريضة الحج بسبب اتهامها في هذه القضية، ولم تسافر إلا بعد غناء طويل، وعلى مسئولية وكيل أول الوزارة الشخصية.

إن تحويل القضايا الفكرية إلى مخالفات إدارية نوع من الهروب البيروقراطي إلى الخلف. ولا شك أن المجلس الأعلى للثقافة، والذي يختلف من الناحية الإدارية عن وزارة الثقافة، قادر على أن يعيد الأمور إلى وضعها الصحيح وإنقاذ الرقباء من تهمة الدفاع عن حرية

وزير الثقافة.

وفي يوم ٢٤ أغسطس نشر قرار الوزير في الصفحة الأولى من «الأخبار» تحت عنوان «وزير الثقافة يقرر منع عرض فيلمي درب الهوى وخمسة باب. الفيلمان يسيئان إلى سمعة الوطن ولا يعبران عن شعب مصر. وفي الصفحة الأولى من «الجمهورية» تحت عنوان «منع عرض فيلمي درب الهوى وخمسة باب. الفيلمان يسيئان للمجتمع المصري». وفي الصفحة الأخيرة من «الأهرام» تحت عنوان «وزير الثقافة يوقف عرض فيلمين لاساءتهما لمصر».

وفي نفس اليوم خصصت «الأخبار» الإفتاحية السياسية لهذا الموضوع تحت عنوان «قرار حكيم لوزير الثقافة»، وطالبت بإعادة تنظيم شركة مصر التي توزع «خمسة باب» وإدارة الرقابة التابعين لوزارة الثقافة

وفي يوم ٢٥ أغسطس كتب محسن محمد رئيس تحرير «الجمهورية» في عاموده اليومي «من القلب» أن السينما المصرية هاجمت عبد الناصر بعد وفاته وهاجمت السادات بعد وفاته، ولم يعد هناك ما ينتقد ولذلك «كان لابد من تعرية مصر اجتماعيا وثقافيا ومزج السياسة بالجنس»، وأن «الذين يحيون مصر في العالم العربي كثيرون، ومن هنا كانت الوقفة في العالم العربي ضد الكتب التي تهاجم مصر وضد الأفلام التي تحط من كرامة مصر».

وفي يوم ٢٦ أغسطس كتب محسن محمد في نفس العامود أن الرقابة تعرضت من قبل للهجوم لأسباب سياسية، ولكن أمدالين يتعرض للدفاع عن الأفلام الجنسية وأن معظم الجيل القديم من المخرجين اتجه في الفترة الأخيرة إلى بيع مصر «باعوها سياسيا وباعوها كوميديا وأخيرا باعوها في أفلام جنسية».

وفي يوم ٢٧ أغسطس نشر «مصرى» في «أخبار اليوم» تحت عنوان «قرار حكيم يا وزير الثقافة» طالب فيه بالتحقيق مع الرقباء الذين أجازوا عرض الفيلمين.

«تورماري» اخراج مارتين ريت.

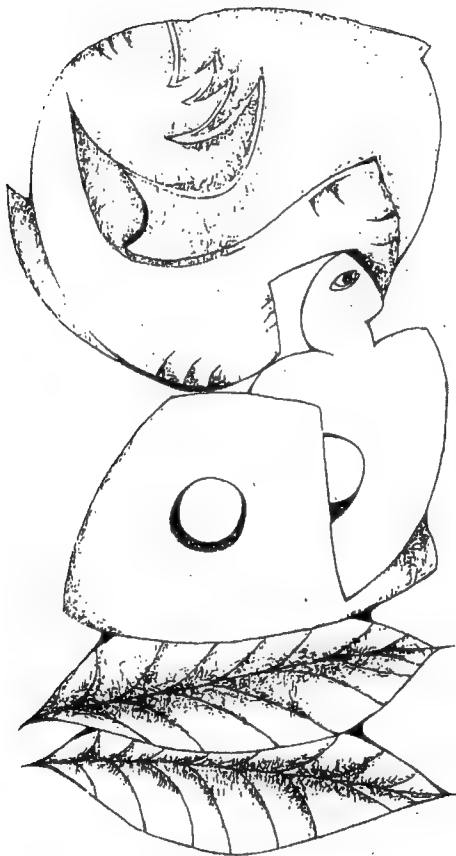
وقد انتهت هذه المعارض بعرض هذه الأفلام مما يحسب لنقاد السينما المصريين وجمعيتهم التي تحمل هذا الاسم. ولكن هذا لا يعنى أن النقاد قد كسبوا كل المارك التي خاضوها لعرض الأفلام المتنوعة. فهناك أفلام لم يسمح بعرضها حتى في نادي سينما القاهرة مثل الفيلم الفرنسي «ضربة بضرية» إخراج مارتين كارميتز. وهناك أفلام لم تعرض إلا بعد المصدق منها على نحو يفقدها قيمتها مثل «ساتيركون» فيليني و«الفهد» إخراج فيسكونتي.

الغول.

وفي الثمانينات كانت المعركة الأولى بين الرقابة ووزارة الثقافة من ناحية، وبين صناع ونقاد الأفلام من ناحية أخرى حول منع فيلم «الغول» إخراج سمير سيف. ففي مايو ١٩٨٢ منعت الرقابة الفيلم ليلة عرضه الأول، وبعد أن أرسلت شركة التوزيع الاعلانات إلى الصحف، بل وتم نشر الإعلانات بالفعل عن فيلم لا يعرض. وكان سبب المنع وجود تشابه بين اغتيال الشخصية الرئيسية في الفيلم وهو رجل أعمال واغتيال الرئيس أنور السادات في أكتوبر ١٩٨١. وبعد أسابيع عادت الرقابة وصرحت بعرض الفيلم بعد حذف اللقطات التي توحى بذلك التشابه.

درب الهوى وخمسة باب

وكانت المعركة الثانية حول منع فيلمي «درب الهوى» إخراج حسام الدين مصطفى، و«خمسة باب» إخراج نادر جلال. ففي ٢٣ أغسطس ١٩٨٢ قام وزير الثقافة بمنع الفيلمين أثناء عرضهما في دور العرض، وذلك استجابة لعدد من التعليقات الصحفية التي طالبت بمنع الفيلمين على أساس أنهما «يسيئان إلى مصر». وكانت هذه التعليقات قد وصلت إلى ذروتها بمقال نشر في «أخبار اليوم» بنوقيع «مصرى» وتحت عنوان «لا يا



الأسبوعية تحت عنوان «الدفاع عن القيم وحرية التعبير» قال فيها إن قرار الوزير قرار شجاع، ولكن حيث أن من المستحيل مطاردة النسخ التي خرجت من الحدود من هذه الأفلام، فالمعقول ألا يتكرر التصريح بمثل هذه الأفلام من الأصل، وقال «إن التشدد في الدفاع عن المثل والقيم والمبادئ لابد أن تواكبه شجاعة وجرأة في مواجهة العيوب والمثالب».

وفي يوم ٢١ أغسطس كتبت فريدة النقاش في جريدة «الأهالي» الأسبوعية تطالب بالغاء الرقابة وتكوين لجنة من مختلف الأحزاب والتيارات لقراءة السيناريوهات تحت رعاية نقابة المهن السينمائية، كما طالبت بإعادة القطاع العام السينمائي في الانتاج على أسس جديدة.

وفي نفس اليوم نشرت الصحف الثلاث بياناً من نقابة المهن التمثيلية تؤيد قرار الوزير وتحذر من شطب المثليين المشتركين في الأفلام الهابطة.

وكتب زكريا نيل في «الأهرام» تحت عنوان «حاكمومهم يا وزير الثقافة» قال فيه «إذا كانت هذه هي الحرية الفكرية في عرض صورة مشوهة لاجتمع عريق فلن تسقط هذه الحرية، ولن تسقط كل الديمقراطية».

وفي يوم أول سبتمبر كتب مدحت السنباعى في مجلة «صباح الخير» الأسبوعية تحت عنوان «شكراً يا وزير الثقافة، ولكن على من نطلق الرصاص» بدأه قائلاً:

«من واجبتنا بالطبع أن نشكر وزير الثقافة على موقفه الحاسم» وطالب فيه بضرورة معاقبة المسؤولين في شركة مصر للتوزيع وفي الرقابة.

وكتب رؤوف توفيق في نفس العدد تحت عنوان «وزارة الثقافة بين دور الشرطي ودور القائد» يرفض قرار الوزير، ويرى أن المنع لن يؤدي إلى تقدم السينما في مصر، وأن على وزارة الثقافة أن تقوم بدور القائد بدلاً من دور الشرطي.

وفي يوم ٢ سبتمبر كتب محمود السعدنى في مجلة «المصور» الأسبوعية

وفي نفس العدد خصصت الجريدة صفحة كاملة تحت عنوان «ليست قضية درب الهوى وخمسة باب فقط» طالبت فيها بمنع المزيد من الأفلام وسألت بعد الخروجين عن رأيهم فقال كمال الشيخ أن من واجب الرقابة منع انتاج الأفلام التافهة، وأن توضع شروط مثل الشروط الصحية التي وضعتها وزارة الصحة للمطاعم ضد انتشار الأمراض، وقال إن الحكم على عمل بأنه هابط مسألة سهلة وليست مستحيلة كما يتصور البعض، وقال محمد خان أننا لا أدافع عن الأفلام التافهة، ولكن القوانين الجديدة سوف تصبح عقبة أمامنا جميعاً.

وفي نفس اليوم كتب رأفت الخياط في عاموده اليومي (نقطة فوق حرف ساخن) بجريدة «الجمهورية» يؤيد قرار الوزير، ويأخذ عليه أنه جاء متأخراً بعض الوقت. وفي يوم ٢٨ أغسطس نشرت الصحف الثلاث اليومية بياناً من غرفة صناعة السينما يؤيد قرار الوزير، وكتب كمال الملاح في «الأهرام» يؤيد قرار الوزير، ويطلب بأن تمتد العملة على الهبوط إلى المسرح.

وفي يوم ٢٩ أغسطس نشرت الصحف الثلاث بياناً من نقابة المهن السينمائية لا يؤيد قرار الوزير ولا يوافق عليه وإنما يطالب السينمائيين بالالتزام بالأخلاق والتقاليد.

وفي نفس اليوم نشرت جريدة «الأحرار» الأسبوعية تحقيقاً لطارق الشناوى طالب فيه أحمد كامل مرسى بحرق الأفلام الممنوعة، وقال إن هذا عقاب مخفف بدلاً من حرق الذين صنعوها. وطالب كمال الشيخ بمنع أفلام «الانفتاح» التي تتناول قضايا الفحش في البناء وفي المواد الغذائية.

ونشرت جريدة «مايو» الأسبوعية الناطقة باسم الحزب الحاكم حديثاً مع وزير الثقافة تحت عنوان «إعادة النظر في جميع الأفلام المعروضة» قال فيه إنه سوف يمنع أى فيلم «لا يمثل قيمتنا ولا يساهم في رفع المعاناة ولا يعالج قضية». وفي يوم ٢٠ أغسطس كتب حسن إمام عمر افتتاحية مجلة «الكواكب»

إساءة لمصر، وأنه إذا كانت المسألة راقصات وغوازي فهناك «عالم وعالمه» إخراج أحمد ياسين، و«وداد الغازية» إخراج أحمد يحيى وأن فيلم «ملائكة الشوارع» إخراج سمير سيف مأخوذ عن نفس الفيلم المأخوذ عنه «خمسة باب» وهو فيلم «إيرما الغانية».

ويهاجم سامي المسلمونى الرقابة لتأخيرها في منع الأفلام بعد أن تم تصويرها بالفعل، ويتساءل عن مصير الأموال التي صرفت، ثم يقول «لا نريد أن يصبح إلغاء الأفلام بقرارات إدارية مبدأ وقاعدة تسرى على الفيلم الهابط اليوم، وتنسحب على أي فيلم غدا فتحد من حرية التعبير».

وفي نفس العدد من «الكواكب» كتب مسيرى أبو المجد يؤيد قرار الوزير، ويطلب بمنع فيلم «ياما أنتت كريم يارب» إخراج حسين عمارة، وفيلم «الذئاب» إخراج عادل صادق.

وفي يوم ٨ سبتمبر كتب صاحب هذه السطور في «الجمهورية» تحت عنوان «دفاع عن السينما المصرية» يرفض قرار الوزير، ويدافع عن حق الأفلام المتنوعة في العرض، ويطلب وزارة الثقافة أن تمارس عملها الوحيد، وهو أن تشقّف الناس، وبذلك تتطور السينما في مصر.

وفي نفس اليوم كتب مفيد فوزى في «صباح الخير» قائلاً إنه كان يفضل الحذف والعرض، ويؤكد «لست أدعو للأفراج عن الأفلام ولكن المنوع مرغوب من العامة».

وفي يوم ٩ سبتمبر نشرت «أخبار اليوم» العنوان الرئيسي الأول للصفيحة الأولى «قانون جديد للرقابة على أفلام السينما والفيديو والكتب والمسرحيات»، وجاء في صفحتها الأولى أيضاً مقدمة تحقيق صحفي بعنوان «المفكرون يؤيدون وجود الرقابة بشروط» وخير أن وزارة الثقافة ستقدم مشروع قانون جديد للرقابة إلى مجلس الشعب.

وفي التحقيق الصحفي قال الدكتور زكي نجيب محمود إنه يرى أن تكون الرقابة بواسطة لجنة من المثقفين، وأيده في ذلك كمال الشيخ وقال إن اللجنة موجودة بالفعل، وهي اللجنة العليا

بطلب بإعدام الأفلام المتنوعة وتحويل أصحابها إلى بوليس الآداب، ويعترض على الأسلوب الذي اتخذه الوزير في المنع، والذي يستند إلى خطابات من المواطنين، ويطلب أن تقوم بالمنع لجنة من المفكرين. ومع المقال رسم لفيلم يحترق ومكتوب على الفيلم عنوان «درب الهوى» وعنوان «خمسة باب»..

وفي يوم ٢ سبتمبر كتب محمد جلال في مجلة «الأذاعة والتليفزيون» الأسبوعية تحت عنوان «التصفيق وحده لا يكفي» بداهة قائلاً: «وصفقا لقرار عيد الصيد روضان ولكن هل نكتفي بالتصفيق ونجلس نتفرج، أقول لا،» وطالب فيه أن تمتد الحملة على الأفلام الهابطة إلى المسرحيات والأغاني والأعمال الأدبية.

وفي «أخبار اليوم» في نفس اليوم طالب «مصرى» بمنع فيلم «البنيت لولا» إخراج نادية حمزة.

وفي ٤ سبتمبر كتب فخرى فايد في مجلة «أكتوبر» الأسبوعية تحت عنوان «ونسوا عنتر» يطلب منع فيلم «عنتر شابل سيفه» إخراج أحمد السبعوى ويقول «أنا لا أطالب بوقف عرض الفيلم، ولكن بمحاكمة كل المسؤولين عنه».

وفي «الأهرام» كتب مرسى عطالله تحت عنوان «في مواجهة السقوط»، وبدأ مقاله قائلاً «ليس من شك في أن قرار وزير الثقافة يستحق كل تحية وكل تقدير» وتساءل أين كانت الرقابة.

ونشرت «الأخبار» خبراً تحت عنوان «سهير رمزى تثير قضية فنية»، لن أمل الأفلام إياها جاء فيه أنها انسحبت من تصوير فيلم «انقاذ ما يمكن انقاذه» إخراج سعيد مرزوق بعد أن بدأ التصوير بالفعل لأنها اكتشفت أنه من الأفلام الهابطة.

وفي يوم ٦ سبتمبر كتب أحمد صالح في «الأخبار» تحت عنوان «حتى لا تضيع الأعمال الحادة في زحام رفض الأفلام» يحذر من أن يشمل المنع الغث والسمين. وفي نفس اليوم كتب سامي المسلمونى في «الكواكب» أن فيلم «عنتر شابل سيفه» أسوأ من «درب الهوى» وأكثر

أن المشكلة ليست في القانون، ويعترض بصفة خاصة على فرض الرقابة على الكتاب.

وفي يوم ٢٤ سبتمبر كتب نعمان عاشور في «أخبار اليوم» أن الضجة التي أثارت حول وجود الرقابة أثبتت أنها جهاز هام ومفيد وضروري وأن مزاعم حرية التعبير في غياب الرقابة لا تعني إلا المزيد من الإهدار والأسفاف والاستغلال في السينما والمسرح والتلفزيون، وطالب بوضع ضوابط وشروط قانونية ملزمة لا تجعل من حق أي إنسان أن يقوم بإنتاج فيلم أو تكوين فرقة مسرحية أو إنتاج مسلسلات تلفزيونية.

الصحافة والمنع

هذا تلخيص لأهم ما نشر في الصحافة المصرية بعد منع فيلمي «درب الهوى» و«خمسة باب»، وليس كل ما نشر. فهناك بعض التعليقات التي لا يستفاد منها أي رأي، وكان بعض من يكتبون في الصحافة المصرية لا يكتبون باللغة العربية، أو بالأحرى لا يعرفون أن الكتابة بيان وتبيين.

لقد كانت التعليقات الصحفية هي سبب منع الفيلم، ولذلك فمن الضروري قبل الحديث عن تعليقات ما بعد المنع، أن نتحدث عن التعليقات التي أدت إلى المنع، والتي استخدم وزير الثقافة بعض نصوصها وأهمها عبارة «الإساءة إلى مصر».

إن أكبر حملة شنت ضد الصحافة المصرية عام ١٩٨١ كانت تستخدم نفس هذه العبارة «الإساءة إلى مصر»، ومع ذلك لا تزال الصحافة المصرية تستخدم هذه العبارة. وأكبر ما يتعرض له الصحفي هو أن يمنع من إبداء رأيه، ومع ذلك تطالب الصحافة المصرية بالمنع كوسيلة للتطور والترقي. وعبارة «الإساءة إلى مصر» أو أي وطن من الأوطان تتضمن خيانة هذا الوطن، وهو اتهام لا يملك أن يوجهه أي فرد إلى أي فرد

للمراقبة، وطالب باستمرار الحملة الصحفية ضد الأفلام الهابطة. وقال الدكتور فوزي فهمي عميد المعهد العالي للفنون المسرحية إن عمل الرقابة يجب أن يسند إلى لجان المجلس الأعلى للثقافة، وأيده الدكتور سمير سرحان الأستاذ بالجامعة ووكيل وزارة الثقافة للثقافة الجماهيرية.

وفي نفس اليوم كتب حازم هاشم في مجلة «الإذاعة والتلفزيون» يطالب بأن تقوم النقابات الفنية بحماية الفن الجيد، ومنع الفن الرديء، وكتبت سكينه فؤاد في نفس العدد تحت عنوان «ممنوع التراجع عن هذا القرار» تؤيد قرار الوزير وتطالب بعدم التراجع عنه.

وفي يوم ١٤ سبتمبر طالب يوسف ادريس في تحقيق صحفي نشرته «الأهالي» بتكوين لجنة من المثقفين غير العاملين بالحكومة لتقوم بدور الرقابة.

وفي يوم ١٥ سبتمبر كتب نجيب محفوظ في «الأهرام» يدافع عن الرقابة ويطلب بعدم التحقيق مع الرقباء أو عقابهم حتى لا يمتعوا الأعمال الفنية إشاراً للسلامة، ويختم مقاله قائلاً «أتمنى أن تعبر الرقابة أزماتها بسلام كي لا يثور غبار في طريق الفن الصادق والرأي الحر والقيم السامية».

وفي يوم ٢٠ سبتمبر كتب سامي السلاموني في «الكواكب» عن فيلم «عنتر شایل سيف» قائلاً «أنا أسأل السادة الرقباء والسادة الذين يتحدثون كثيراً عن سمعة مصر وأسأل عادل إمام نفسه كيف وافق على أن يمثل دور فلاح مصري يركب الطائرة بالمقطف» و... إلى آخر أحداث الفيلم، ويختم مقاله «ومن الذي سمح لصانع هذا الفيلم بأن يسافروا إلى روما فعلاً ليصوروا فلاحاً مصرياً يفعل كل هذا هناك... ثم كيف وافقت الرقابة على عرض هذا الفيلم وبنجاح ساحق لأسابيع طويلة وأين كانت سمعة مصر حين حدث كل ذلك، أم أن عادل إمام حرام فقط في خمسة باب».

وفي يوم ٢٢ سبتمبر كتب نجيب محفوظ مرة ثانية في «الأهرام» يعترض على استحداث قانون جديد للمراقبة مؤكداً

فبينما لزم الاتحاد الصمت إزاء أكبر حملة تعرضت لها السينما في مصر، نشرت الصحف أن الغرفة تؤيد ونقابة السينمائيين تناشد الالتزام ونقابة الممثلين تهدد بشطب الأعضاء غير الملتزمين. وهو موقف يتسم بقصر النظر، والخضوع للرأي العام السائد، وللقرارات الحكومية أيا كانت عاقبة هذه القرارات على صناعة السينما والعاملين بها.

والأهم من موقف الصحافة، وموقف المؤسسات الشعبية هو موقف بعض السينمائيين الذين طالبوا بمزيد من منع أفلام زملاء لهم، وهمل الأمر إلى حد المطالبة بحرق الأفلام وحرق صانعيها.

وبينما وقف كاتب هذه السطور ورؤوف توفيق ضد قرار المنع بوضوح، حاول كل من حسن إمام عمر وأحمد صالح وسامى السلاموني بدرجات متفاوتة لفت النظر إلى العواقب السلبية للقرار، وفيما عدا هؤلاء الصحفيين الخمسة لم يوجد صحفي سادس من الذين نشروا رأيهم إلا ووافق على المنع بدون أى تحفظ. وهؤلاء الخمسة متخصصون في الكتابة عن السينما، ولذلك يعرفون حقيقة إبعاد مثل هذا القرار، وحقيقة الدور الذى تقوم به الرقابة.

وقد طالب البعض ممن يمكن وصفهم بالتعقل أن تكتفى الرقابة بالحذف من الأفلام بدلا من المنع، وكان الحذف هو الحل البسيط السهل، بينما الواقع أنه إذا كان المنع اعتداء على السينمائي، فالحذف اعتداء على السينمائيين والجمهور معا، وليس هناك غير فارق شكلى بين المنع الكلى والحذف الجزئى لأن الحرية فى النهاية لا يمكن أن تتجزأ.

وطالب البعض الآخر بتشكيل لجان من المثقفين لحل محل إدارة الرقابة، وسواء كانت هذه اللجان حكومية أم شعبية، فهى تجعل المثقف يقوم بدور غير دوره الحقيقي فى المجتمع، تماما كما تفعل الصحافة عندما تطالب بالمنع، وكما تفعل وزارة الثقافة عندما تقوم بالمنع. إن هذا الاقتراح يعنى أن ينتقل سيف الرقابة من الحكومة إلى المثقفين ليمنعوا أعمال

آخر، كما أن المنع لم ولن يكون أبدا وسيلة من وسائل التطور والرفق فى مجال الإبداع الفنى والفكرى. فمن الممكن منع الغذاء الفاسد فتتصلح أحوال المعدة، ولكن منع عمل فنى أو عمل يتعلل بالفن لن يؤدي إلى إصلاح أحوال الفن.

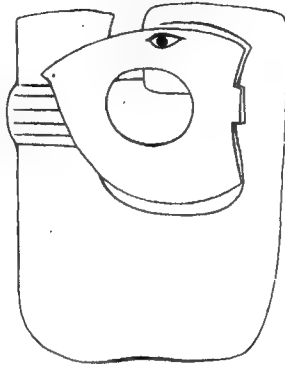
وقد كشف قرار وزير الثقافة بمنع هذين الفيلمين عن وجود طاقة فاشية هائلة، داخل العديد من الصحفيين المصريين ما أن يسمع لها بالظهور حتى تنفجر فى المجتمع كالبركان. كما كشف عن حقيقة أن عمسور الخوف وانعدام الديمقراطية وجدت داخل العديد من الصحفيين مخبر جاهز مستعد للقيام بدوره فى إرشاد الحكومة فور أن يرى الإشارة بذلك.

وتبدو النزعة الفاشية ضوح ليس فقط فى شكر وزير الثقافة وتحييته وصف قراره بالحكمة فى افتتاحيات الصحف والجلات، وإنما أيضا فى بدء التعليقات بعبارات مثل ولابد أننا جميعا، وصفقنا جميعا، وغير ذلك من العبارات التى تفرض على الآخرين رأى الكاتب، ويفترض فيها الكاتب أن رأيه ليس مجرد رأى، وإنما هو الحقيقة بعينها.

ويبدو المخبر الجاهز فى الإبلاغ عن مزيد من الأفلام المطلوبة للمنع، وفى المطالبة بأن تعتمد الحملة على المسرح والأغاني والأدب والكتب بكافة أنواعها.

ولعل وجهة النظر الوحيدة الكاملة هى وجهة نظر محسن محمد رئيس تحرير الجمهورية التى نشرها على يومين، فقد ربط بين منع الفيلمين وبين منع كتاب هيكى «خريف الغضب»، كما ربط بين الفيلمين وبين الأفلام التى تهاجم سياسة الانفتاح، ولم يطالب بمنع أى فيلم جديد وإنما بالتطلع إلى الجيل الجديد من المخرجين، ولو أنه يحكم عدم التخصص لم يلاحظ أن أغلب الأفلام المقصودة لمخرجين جدد.

والأهم من موقف الصحافة المصرية بعد قرار المنع هو موقف المؤسسات السينمائية الشعبية وهى غرفة صناعة السينما ونقابة المهن السينمائية ونقابة المهن التمثيلية واتحاد النقابات الفنية.



أخيرة» إخراج رأفت الميهي على أساس وجود مشهد معاشرتة جنسية بين بطلي الفيلم، وتصور الضابط أن المعاشرتة كانت حقيقية ولم تكن مجرد تمثيل. وتم التحقيق مع المخرج والممثل يحيى الفخراني والممثلة معالي زايد في نيابة الآداب، وأفرج عنهم بعد التحقيق.

وفي عام ١٩٩١ طالب بعض «السينمائيين» و«نقاد السينما» بمنع الفيلم القصير «القاهرة» إخراج يوسف شاهين بعد أن شاهدوه في نصف شهر المخرجين بمهرجان «كان» ذلك العام، ولكن الرقابة لم تمنع الفيلم.

وفي عام ١٩٩٢ طالب بعض الصحفيين بمنع فيلم «ناجي العلي» إخراج عاطف الطييب، ولكن الرقابة لم تمنع الفيلم. وقام بعض «المثقفين» بمنعه من العرض في المهرجان القومي للأفلام الروائية الذي تنظمه وزارة الثقافة.

وفي عام ١٩٩٤ رفع أحد المحامين دعوى قضائية لمنع فيم «المهاجر» إخراج يوسف شاهين وصدر الحكم بمنع الفيلم في نهاية العام ولكن المخرج وهو المنتج والمؤلف قام باستئناف الحكم، وصدر لصالحه في بداية عام ١٩٩٥.

بعضهم البعض ويتسلطوا على بعضهم بدلا من الصوار. وقد رفع حسام الدين مصطفى مخرج فيلم «درب الهوى» قضية ضد قرار وزير الثقافة بمنع فيلمه. وفي ٢٦ يناير عام ١٩٩١ صدر الحكم بعرض الفيلم، وأدى بالتالي إلى عرض الفيلم الثاني «خمسة باب».

من الأفوكاتو إلى المهاجر

وفي الفترة من ١٩٨٤ إلى ١٩٩٤ لم تمنع الرقابة أي فيلم، ولكن عدوى المطالبة بالمنع انتقلت من الصحافة وانتشرت بين كل الفئات وانتقلت من ساحات الصحف إلى ساحات المحاكم.

ففي عام ١٩٨٤ رفع بعض المحامين عدة قضايا للمطالبة بمنع فيلم «الأفوكاتو» إخراج رأفت الميهي وأنهت باستمرار عرض الفيلم والحكم بغرامات مالية متفاوتة دفعها المخرج وهو نفسه المنتج والمؤلف وكذلك ممثل الدور الأول عادل إمام.

وفي عام ١٩٨٦ رفع أحد ضباط الشرطة قضية يطالب بمنع فيلم «للحب قصة

آثار التطرف على الرقابة في السينما والتلفزيون

فعل فاضح في الاستديو

على أبو شادي

وما يؤمن به، وأحقيته في انتهاج الوسائل التي يرى أنها أكثر فاعلية في توصيل رؤيته للواقع، وكشف عناصر الخلل به، وإستجلاء ظواهره وتحليلها من خلال العملية الفنية والجمالية، وإطلاع المتفرج على الجوانب التي يجب تغييرها، أو دفعه لإجراء عملية التغيير ذاتها .. وهو ما قد يتعارض مع سياسات كثير من السلطات، غير الديمقراطية، التي تسمى عادة لتكريس الواقع، وتغيب المواطن واستلاب روحه، وتدمير ملكاته العقلية، وإلغاء قدرته على التفكير والتدبير، كما أن المؤسسات المحافظة، كالأزهر، مثلاً، المتواطئة مع السلطة تنتهج نفس الأسلوب. وتعمل على العيولة دون المساس بمقدراتها ومكتسباتها التي قد يطيح بها نضج الوعي عند الجماهير.

ظل الفنان والمبدع يصارع من أجل أن يظهر إبداعه للنور، وأن تصل كلمته

ظلت حرية الفنان مكبلة بالأغلال سواء من قبل السلطات الحاكمة أو المؤسسات الشعبية أو الأهلية التي تنصب من نفسها حامية للأخلاق طبقاً لفاهيمها، أو من جماعات الضغط حين يتعرض الفنانون لمصالح هذه الجماعات، المؤقتة أو الدائمة.

لذلك فإن الخروج من الدائرتين بالنسبة لفنان السينما يظل أمراً بالغ الصعوبة، فكلاهما يتربص به، محتمياً بترسانة من القوانين والتعليمات الرقابية المحددة أو المطاطة تفرض على الفنان، دون أن يشعر، رقابة ذاتية، تكبح جماح خياله وتعرقل قدراته الإبداعية، وتجعله أسيراً لعشرات المحظورات التي حفلت بها مجموعة القوانين والقرارات المؤازية الرقابية.

من البيديهي، أن أول عناصر العملية الإبداعية هو شعور الفنان بحرية التفكير وتمكينه من التعبير عن أفكاره،

ظلت هذه الإدارة تابعة لوزارة الداخلية تحت إشراف القسم الفني الذي يضم رقابة الصحف ومراقبة المجلات العامة حتى عام ١٩٣٠ .. وخضعت بعد ذلك لإشراف المكتب الجنائي حتى عام ١٩٣٦، فأصبحت مستقلة إلى حد ما مع تبعيةها لمكتب مراقبة الصحافة والنشر التابع لوزارة الداخلية.

وقد تولى إدارتها بعض الأسماء الكبيرة من الأدباء والسياسيين مثل محمد فريد أبو حديد والدكتور محمود محمد عوض محمد والدكتور محمود عزمى وغيرهم ..

في عام ١٩٤٥ أصبحت الرقابة تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية ثم عادت للداخلية مع بداية حملة فلسطين وإعلان الأحكام العرفية (١) وبعد ثورة ١٩٥٢ صارت الرقابة على الأفلام تابعة لوزارة الإرشاد القومي

قانون ١٩٤٧ ...

في فبراير عام ١٩٤٧ وضعت إدارة الرعاية والإرشاد القومي بوزارة الشؤون الاجتماعية تعليمات خاصة بالرقابة على الأفلام على غرار قانون الإنتاج الأمريكى (٢).

وفي عام ١٩٥٥ صدر القانون رقم ٤٢ الخاص بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأفغانى والمسرحيات والمنولوجات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية (٣)، والذي حدد فى مادته الأولى أسباب قيام الرقابة على هذه المصنفات «بقصد حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة العليا» (٤) وهى العبارة المطابقة التى مازالت تحمل سيف السلطة على المبدعين .. حتى الآن ..

وقد ألحق القانون المذكور بقرار وزارى صادر عن وزير الإرشاد القومى فى ٣٠ أكتوبر ١٩٥٥ وعهد بتنفيذ القانون إلى

للجماهير، تقمعه عدة مؤسسات حكومية تتمثل فى وزارة الثقافة (الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية) ووزارة الإعلام (إدارة الرقابة بالتليفزيون) ووزارة الدفاع (أجهزة الأمن القومى والقوات المسلحة ووزارة الداخلية ثم مؤسسة الأهر، تحالف جميعها .. متحدة أو فرانى فى قهر الإبداع والمبدعين، والبطش بغير هوادة بأية محاولة للنقد أو الانتقاد أو الاقتراب من مصالح هذه المؤسسات وتلعب إدارتا الرقابة، بوزارة الثقافة والإعلام دور اليد الباطشة التى يعهد إليها بتنفيذ الأحكام بخلق الإبداع ..

وربما كان من الضرورى أن تقدم لمحة تاريخية عن تلك اليد الباطشة، إدارتى الرقابة على المصنفات الفنية وإدارة الرقابة بالتليفزيون لنتعرف على تاريخها وما يحكمها من قوانين تنظم حركتها القانونية، فى مواجهة الإبداع والحفاظ على مصالح الدولة العليا والآداب العامة والأمن العام.

الرقابة على الأفلام والمسرحيات

قبل دخول التليفزيون إلى مصر بستة عقود، وفى مطلع القرن العشرين بدأت محاولة الوقوف فى وجه بعض المحاولات المسرحية التى تشبى مواقف وطنية (مسرحية عرابى باشا ومسرحية حمام دنشواى)، وانتهى ذلك إلى تعديل قانون المطبوعات وأضيفت إليه الأفلام السينمائية وبدأ نشاط الرقابة المكثف فى أوائل الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ وكان الغرض منها مراقبة المسائل الحربية فقط .. وعملت هكذا حتى وضعت الحرب أوزارها وعندئذ أخذت الرقابة فى الاتساع لتشمل كل النواحي الاجتماعية والدينية وشئون الأمن العام والأخلاق والآداب ..

وفى عام ١٩٢١ بدأت الأفلام المستوردة من الخارج تخضع لقوانين معينة كما بدأت الأفلام المصدرة منذ عام ١٩٢٨ تخضع لقوانين أخرى.

وأصبحت أخبار القتال المتبادل بين جماعات العنف والسلطة، تتواتر بشكل يومي مما شكل تصديدا صارخا لسلطة الدولة واستعراضا لقوة تلك الجماعات والتي تصورت -لها بعض الحق- أنها تستند على قواعد شعبية، تعضدها وتعاطف معها ضد سلطة خاشية وغائبة قبل أن تبدأ تلك الجماعات في استعمال العنف وإراقة الدماء واستعمال السلاح في مواجهة المواطنين الأبرياء، مما أضعف وخفف كثيرا من أشكال التعاطف معها .. وقد ظل لهذه الجماعات تأثير قوي، مباشر أو غير مباشر على الكثير من قرارات السلطة وخاصة في مجال الثقافة والإعلام .. وصلت إلى ذروتها على سبيل المثال في فترة تولي السيدة/ سامية صادق رئاسة التلفزيون التي أصدرت تعليماتها الصارمة باحتشام المذيعات ومنع الظهور على الشاشة إلا لمن ترتدي «كم طویل» ورفض الماكياج الصارخ والاكسسوارات الغالية والتسريحات المبالغ فيها وعدم ظهورهن بملابس ذات صدور مفتوحة أو جيبات قصيرة .. وقد تم إيقاف المذيعات أحلام شبلي أكثر من مرة بسبب مخالفتها لبعض تلك التعليمات وخاصة الاكسسوار المبالغ فيه (١٢) كما أن السيدة/ سامية صادق أصدرت تعليماتها وتوجيهاتها بعدم المساس بالتيار الديني ومنع ظهور ما يسيء إلى المشايخ أو رجال الدين وقد تم منع فيلم «الحدق يفهم» إخراج أحمد فؤاد لأن بطله محمود عبد العزيز يلعب دور شيخ أفاق!! ومع ازدياد موجات التطرف، وأنصباغ الدولة لتلك الجماعات وحرصها على مهادنتها أصدر وزير الإعلام صفوت الشريف توجيهاته «بعدم استفزاز تلك الجماعات (*)» وتم حذف جميع الرقصات من الأفلام القديمة التي سبق إذاعتها حتى ولو كان في ذلك إخلال بالسياق الدرامي، وكذا حذف كل المشاهد العاطفية أو القبلات والعناق أو ربما تماسك الأيدي، سواء في الأفلام أو المسلسلات العربية والأجنبية والإذعان الكامل لمخطورات الرقابة السعودية (١٢) وقد تم إيقاف المسلسل الاجنبي LOVE BOAT (سفينة

بها عدد من خريجي المعاهد الفنية وقرأس هذه الوحدة الأستاذ اسماعيل القاضي .. وفي أوائل السبعينيات أعيدت الرقابة مرة أخرى وتولتها السيدة/ سنية ماهر أثناء تولي الأستاذ عبد الرحيم سرور لرئاسة التلفزيون (وهو رقيب سابق) ثم تولي الرقابة بعد ذلك الأستاذ حسين فهمي، تاتي بعده السيدة/ سميرة جبريل في فترة رئاسة السيدة/ سامية صادق للتلفزيون. وكلاهما كانت متشددة جدا، وتولي رئاسة الإدارة بعد ذلك الأستاذ علي الزرقاني ثم الرقيب العام الحالي سعيد الزعبي..

ولا تحكم إدارة الرقابة بالتلفزيون تعليمات محددة وصريحة أو مكتوبة .. ولكن هناك أشياء عامة متفق عليها وهي تقريبا «حماية النظام والأداب ومصالح الدولة العليا بالإضافة إلى مراعاة أن جهاز التلفزيون يدخل إلى البيوت ويعرض لكل الأعمار ويجب مراعاة ذلك ولا يسمح بعرض ما يسمح به في دور العرض العامة»

وهناك حاليا رقابة لقطاع الانتاج تقرأ النصوص، وتجهيزها للتنفيذ لكن مسئولة ما يعرض على الشاشة سواء برامج أو مسلسلات أو أفلام من انتاج التلفزيون أو من خارجه هو مسئولة إدارة الرقابة بالتلفزيون (١١)

شهدت السنوات الأخيرة، وخاصة في عقدي السبعينيات والثمانينيات وأوائل التسعينيات نشاطا مكثفا لجماعات الإسلام السياسي، أو الجماعات الأصولية أو الجماعات الدينية المتطرفة. وكلها مسميات لذلك التيار الذي راح يؤكد وجوده بخطوات محسوبة. ومدروسة، وبثينة، ومثابرة دموية حاول من خلالها السيطرة على الشارع المصري مستغلا التنازع الدينية وارتباك السلطة التي تحالفت معه في البداية، ثم راحت تغيره بعنف بعد أن بدأ الوحش الذي ربيت يغرس أنيابيه في عنقها وراحت رصاصاته تطل رموزها وقياداتها.. وركزت على رجال الشرطة تقتص منهم، في مقابل العمليات العنيفة التي تقوم بها الشرطة،

الأعمال الفنية صالحة لجميع الأعمار، على عكس ما يحدث في جميع أنحاء العالم. ويرى مدير عام الرقابة السابق/ حمدي سرور الذي تولى بعدها مباشرة عام ١٩٨٨ واستمر حتى عام ١٩٩٤ أنها «بطبيعية تكوينها كانت محافظة ومتدينة، ربما لم تكن تقصد أن تدعم اتجاه الجماعات إلا أنها كانت تركز على المعيار الأخلاقي، أي معيار الآداب العامة» (١٥)

كانت نعيمة حمدي صارمة في تطبيق القانون من تلك الزاوية التي تتلاقى وأهداف جماعات التطرف التي كانت تستعرض قوتها بتشوية وتلطيف المصنفات الإعلانية (الافيشات) أو حرق نوايا الفيديو أو دور العرض .. وكانت السيدة نعيمة حمدي تعتبر انتهاك الأخلاق في الفن يعادل انتهاكها في الحياة وتعدّه نوعاً من الانفلات الذي يجب أن يعاقب بالحذف أو المنع إن أمكن .. وقد تسبب انصرافها إلى ملاحقة الجوانب الأخلاقية، ووجود شيء «من التضيق والتشديد» دفع البعض إلى عمل أفلام المقاولات التي لا توجد بها محظورات رقابية (١٦) ولذلك فقد وافقت السيدة/ نعيمة الشهيرة بالهاجة نعيمة على ٩٦ فيلماً في عام ١٩٨٦ وهو أكبر رقم تم عرضه في عام واحد في تاريخ السينما المصرية كان معظمها من أفلام المقاولات الركيكة التي أفسدت السينما كصناعة وفن. وهو ما حاول أن يقاومه حمدي سرور بعد ذلك على حد تعبيره (١٧)

تراجيديا

«الحب قصة أخيرة»

في منتصف الثمانينيات كانت الاتجاهات الإسلامية المتطرفة قد اخترقت العديد من الأجهزة وربما يعبر ما حدث لمجموعة العاملين في فيلم «الحب قصة أخيرة» تأليف وإخراج رأفت الميهي وإنتاج حسين القلا وتمثيل معالي زايد ويحيى الفخراني ، فقد سبقوا

(الحب) وهو مسلسل أمريكي ناجح جماهيرياً، بسبب «المشاهد العارية والألفاظ الجنسية - غير المترجمة، والقبلات والعلاقات غير الأخلاقية».

وبسبب هذه التعليمات الواضحة والمشددة بعدم المساس بالجماعات الدينية، تطور الأمر إلى منع ظهور الشيوخ تماماً - في أدوار غير لائقة. وزيادة مساحة البرامج الدينية التي وصلت إلى ذروتها مع ظهور «عمر عبد الكافي» في ٢٠ حلقة على شاشة التلفزيون ليروج لأفكار تلك الجماعات عبر برنامج تقدمه المذبة الوحيدة المسموح لها بإرتداء الحجاب علي الشاشة. رغم قرار منع ظهور أية مذبة محمية وهو القرار الذي تظلمت منه المذبة/ كاميليا العربي وحاولت التحايل عليه المذبة/ ليلى إبراهيم ببرامج المرأة، بوضع باروكة لأخفاء شعرها (!!!) .. لأنه عورة (!!).

في السينما

كانت مرحلة الثمانينيات، مرحلة ضعف واستسلام كامل من قبل السلطة سواء في الأعمال السينمائية أو التلفزيونية، وربما كان لوجود السيدة/ نعيمة حمدي مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية أثر واضح وقد أطلقت عليها الصحافة الفنية لقب «المرأة الحديدية» لتشددها وتعسفها في تطبيق القانون تمت التأثير المباشر، أو غير المباشر، لدعوات المتطرفين، وهي سيدة محمية (*) ربما كانت وراء الاستجاب الذي تعرض له وزير الثقافة فاروق حسنى بعد توليه الوزارة مباشرة في أكتوبر ١٩٨٧ وقد ظهرت بعض المستندات الخاصة بالرقابة لدى مقدم الاستجاب الذي كان ينتمى إلى تلك التيارات المتشددة.. وهي أيضاً التي كانت تستدعي بعض رجال الأزهر لمراجعة الأفلام (١٤) وهي التي ألغت عبارة «للكبار فقط» التي كانت تمنح لبعض الأفلام التي تتضمن مشاهد يستحسن عدم عرضها على الصغار وأصرت على أن تكون

«أنهم ملتصقون بجلاليل» لكن أحمد السبعواوي المخرج، ونور الشريف الممثل خافا وقالوا «بلاش.. خليههم بيدل ودقون» (٢٥)

سيناريو لم ير النور

موقف آخر ربما يكشف عن مدى قوة ذلك التيار وهلع بعض السينمائيين من الاقتراب منه خشية الانتقام، فقد كتب عبد الحى أديب سيناريو تحت عنوان «أخو سيد الرقاعي» وقد وافقت عليه الرقابة لكن، كما يقول المؤلف «لم أجد منتجاً ولا مخرجاً ولا مثلاً يريد عمل الفيلم .. كلهم يقولون يا عم ابعد عنى!! لأن أحداث الفيلم تدور فى منطقة الفيوم إشارة للشيخ عمر عبد الرحمن، القائد الروحي للجماعات وزعيمهم وداعيتهم الأكبر، وقد رفض الجميع الفيلم وعلى رأسهم عادل إمام نفسه لأننا كنا فى ذروة المد الأراهيى .. لقد كتبت الفيلم منذ خمس سنوات» (٢٦) وحتى الآن فإن سيناريو «أخو سيد الرقاعي» لم ير النور ..

فيلم لم ير النور

أقدم المخرج سعد عرفة فى عام ١٩٨٧ على تأليف وإخراج وإنتاج فيلم بعنوان «الملائكة لا تسكن الأرض» ويستمد أهميته من طرحه المبكر لإحدى القضايا الأساسية التى تشغل رأى العام المصرى، وجرائته فى اقتحام منطقة ملغومة، شديدة الحساسية يتعرض لعلاقة الإنسان بربه، وموقف بعض الجماعات الإسلامية المتشددة من هذه العلاقة ومحاولتهم فرض سيطرتهم ومفاهيمهم وأفكارهم على المجتمع وتكفيرهم لأقرانه وانتهاج بعض رجال هذه الجماعات العنف كوسيلة رئيسية، وأداة من أدوات التغيير (٢٧) يحاول الفيلم، ربما بقدر من المبالغة، التنبيه إلى خطورة دعاوى هؤلاء المتطرفين ويكاد ينقذ عنهم البعد الإنسانى ويجعل من «سيدنا» رئيسهم، أو أميرهم رمزاً للشراسة والقسوة

جميعاً فى مشهد حزين ويوم أسود إلى سراى النيابة بتهمة ارتكاب فعل فاضح بسبب أحد المشاهد التى وردت فى الفيلم وتم تكليفه من قبل أحد وكلاء النيابة المتشدددين (١٨) بأنه «فعل فاضح فى الاستوديو» واستدعى كل من المخرج والمنتج والممثل والمثلة اللذين أديا المشهد عن طريق شرطة الأدب، ولولا ثورة المثقفين والسينمائيين ودعوتهم إلى مؤتمر عام دافع فيه وزير الثقافة (١٩) بنفسه عن الفن والفنانين لما انتهى الأمر بخروج المحتجزين بكفالة مبالغ فيها وتجميد الموقف دون اتخاذ إجراء قانونى.. (٢٠)

ويرى الكاتب السينمائى عبد الحى أديب (٢١) (ويؤكد حديثه الأستاذ/ حمدى سرور) أنه قد لاقى عنياً شديداً من السيدة نعيمة حمدى بسبب شخصية رجل توظيف الأموال النصاب (قام بدوره الفنان حسن مصطفى) فى فيلم «أمرأة واحدة لا تكفى» أخرج ابناس النسيدي، كما أنها رفضت له فيلم «رجل من الحى السادس» الذى كتبه حوالى عام ١٩٨٤ وتناول فيه «التطرف وكيف أنه ابتدأ فى اختراق رجال الشرطة وطلبة الجامعة، وكيف أنه كان يتأيد من السلطة فى ذات الوقت داخل الجامعة من أجل القضاء على الشيوعيين والناصرين» (٢٢) ويستكمل المؤلف أن بطلته سافرت إلى الخارج ثم عادت «لكن ترى شيئاً آخر غير ما رآته قبل ذلك.. أخوها لواء شرطة فى أجهزة الأمن .. لها أخ متعاون مع مجموعات توظيف الأموال .. وأيضاً أخ طالب» رئيس الجماعات الإسلامية.. .. وقد رفضته الحاجة نعيمة وكتبت تقريراً به ملاحظة ضد مهاجمة شركات توظيف الأموال (٢٣) ويرى عبد الحى أديب أنه يبدو أنهم كانوا اشتروها ضمن من اشتروهم مثل أنيس منصور وعبد الصبور شاهين ورجال المؤسسات الصحفية» (٢٤)

ويكشف عبد الحى أديب عن موقف له دلالاته حين بدأ إنتاج فيلم بيت القاضى «أنا كنت استشرق الخطر القادم وهو التطرف .. فكتبت عن هذه الشخصيات



أتعامل مع الفيلم أعرف حدودى، حين أنظر إلى أى فيلم أراعى التفسيرات القيمية داخل المجتمع المصرى والبيت المصرى .. لا بد للرقيب أن تكون عنده حساسية لما يدور عند غالبية المجتمع المصرى، حين تسألنى لماذا أراعى ذلك فأنا أرجعه لحرصى الشخصى على الفن والسينما، فمن يشاهد هذه الأفلام هم من أفراد الأسرة المصرية وأنا إذا قدمت أفلاماً ترفضها الأسرة فسيعود ذلك بالضرر على السينما كصناعة .. هناك حرب أخرى قادمة من شرائط التطرف التى تهاجم الفن ككل، فماذا إذا أنا فقدت جمهور البيت المصرى؟ أمى وأمل، خالتى وخالتك .. بنتى وبنتك؟ .. الآن لا ترى بنتاً بالميكروكوب مثل الستينيات .. الآن الماكسى ثم الحجاب ثم النقاب .. كيف تزن المسألة .. هل تغطى رجعات عنيفة جداً، وتقول أنا أعطى لهم صدمة .. أم تمسك بميزان حساس .. توصل فنا جميلاً .. وراق في حدود المعقول والقبول .. لكى تشاهده الأسرة جميعاً بدلاً من أن تغلق الفيديو والتليفزيون مثل بعض الأسر المتطرفة التى حرمت على نفسها الفيديو والتليفزيون والإذاعة .. المهم عندى ألا أخسر جماهير الفن وهى قاعدة سرت عليها ..» (٢٢)

ورداً على ذلك واجهه الباحث (٢٣) أنك هنا «عملت حساساً هؤلاء الناس أيضاً يعنى أنك عملت حساساً لهذه القاعدة التى تبغى المحافظة على جمهور السينما، وأيضاً لقوى التطرف أى ترويض الفن .. فهنا رقابة غير مباشرة مارسها الجمهور وأنت طيقتها .. وكان عليك كما تقول مراعاة ما يحدث فى المجتمع الذى قاموا بالتأثير عليه، ولم يكن لك أن تخرج عن هذه التوجهات لأن دورك أن تحمى الأسرة وتدافع عن القيم» لكن حمدي سرور رفض أن يكون قد استسلم لها الاستسلام الكامل .. وهذا يعنى أنه استسلم جزئياً وعمل فى المسافة بين الاستسلام والحدز بين الموافقة الحذرة أو المستسلمة وأحياناً غير المستسلمة!

وأضاف مدبى عام الرقابة السابق أنه حين وافق على سينااريو «الإرهاب»

وضيق الأفق والديماجوجية» (٢٨) ويورد على أبو شادى فى دراسته عن الفيلم الذى أتبع له مشاهدته على شريط فيديو خاص، نص الحوار الذى يحرض فيه الأمير أتباعه باستخدام العنف فى مواجهة المجتمع الكافر «الأرض خربت .. الكل ضل .. الفساد عم .. الفجور فى كل مكان .. الفسق يحيط بنا .. والمليدون الكفرة يسمون الانحلال تحضر .. والفجور مدنية .. والفسق رقى وتحضر وتقدم .. الرجال ماثعون والنساء عابثات .. والشباب رقعاء .. والشيوخ ضالون .. الكل مثواه جهنم وينس المصير .. هذه علامات الساعة .. القيامة لابد أن تقوم .. الله ينذر الأرض ومن عليها بالصروب والزلازل والبراكين وكيف لا أحد يهتدى، بورنا أن نقاومهم .. نقاوم شرورهم .. نكفروهم .. الحل هو العنف .. حاربوهم .. اقتصروا عليهم .. طهروا الأرض منهم .. هدف جماعتنا أن تنال منهم .. أن نقاتلهم .. لا هودة مع أعداء الله .. لا سلام مع الضالين .. أتيدوهم .. دمروهم لا تقيموا لهم قناسة .. من الآن وحتى يوم الدين .. هذا هو الجهاد الحق» (٢٩)

وربما كان ذلك أول فيلم يطرح أفكاراً ودعاوى هذه الجماعات الإرهابية التى تعتبر أن العنف هو الحل، بهذا الوضوح، ولذلك خشى أصحاب دور العرض من التعرض لهجمات أعضاء الجماعات الإرهابية، فأحجموا جميعاً عن عرضه منذ عام ١٩٨٧.

وقد حاولت مرة أخرى فى مقال بمجلة الكواكب (٢٠) بعنوان «من يملك شجاعة عرض فيلم الملائكة لا تسكن الأرض» أن أنبه إلى ضرورة مرض الفيلم خاصة بعد ما أحدث فيلم «الانهاى» (٢١) صدى طيباً لدى الجماهير، لكن يبدو أن الخوف والهلع ما زال يحكمان حركة أصحاب دور العرض بما فيهم دور العرض الحكومية. أيضاً ربما كان لصدى سرور رأى آخر فى التعامل مع الواقع الذى فرض نفسه عليه بعد أن تولى مسئولية الرقابة فى عام ١٩٨٨ حيث يرى أنه كان «حذراً» خاصة فى الجوانب التى كان من الممكن أن تستثير هذه الاتجاهات والجماعات .. وأنا حين

السلطة تجاهها وحرصها على عدم المواجهة في إقناع الكشّيرين بأنهم قداميون لامحالة. وبدأ بعض رجال الإعلام يرتب شئون مستقبله ويصدر قراراته متحسباً للمستقبل الذي سوف تحكم فيه هذه الجماعات، ويرى الصحفي عبد الستار الطويلة حادثة تبدو طريفة، ولكنها تعكس هذه المفاهيم بشدة، يقول الطويلة «لي زميل له برنامج تليفزيوني شقي لعدة سنوات لتغيير موعده، وطلب مني مرة أن أحدث مسئولا إعلاميا مهما في شأنه، فلما ذكرت لذك المسئول تلك المشكلة قال لي ضاحكا: إن المسئول عن القناة التي بذاع فيها البرنامج يعتمد خسسه، فسألته: لماذا؟ قالك لأنه يتوقع أن يصل التيار الإسلامي إلى السلطة قريباً، وعندها سيقول: هاأنذا منعت برنامج فلان الفلاني ذي الميول المعروفة من الإذاعة في السهرة حتى أحجم من أثره .. قلت وأنا أشعر بالذعر .. وأنت مسئول تعرف هذا .. وتقول لي .. وتبقى على ذلك المسئول !! بسط عليه وقال لي: أنت تعرف أكثر مني أن التليفزيون مخترق بالجماعات الإسلامية!!» (٢٨)

فيلم «الإرهابي» ودلالات التحول

يقول وزير الإعلام صفوت الشريف في صحيفة «أخبار اليوم» في ١٩ مارس ١٩٩٤ مشيراً إلى فيلم «الإرهابي» تمثيل عادل إمام وتأليف لينين الرملي وإخراج نادر جلال .. «إن هذا الفيلم يمثل نقطة تحول في التناول الفني والسينمائي على وجه التحديد لقضية من أخطر القضايا التي تؤثر على المجتمع وهي قضية الإرهاب والتطرف، وقد عالج الفيلم القضيتين الإرهاب الدموي .. الذي يروع المجتمع .. والتطرف الفكري، وربط بذلك مسابغين التطرف الفكري والإرهاب، موضحاً أن الإرهاب يولد من رحم التطرف. وكسر عادل إمام في هذا الفيلم حاجز الخوف والتردد لدى السينمائيين، وهذا ما اعتبره نقطة مهمة جداً، لأن

للكاتب السينمائي بشير الديك تمثيل نادية الجندي وإنتاج محمد مختار وإخراج نادر جلال، كانت المجموعة الإرهابية في السيناريو من المجموعات المتطرفة، إلا .. أن المخرج أو الانتاج، لست أدري ما حولها إلى عصابة ثم وضع معها عملية المعرض (٢٤)، ولم يوضع لنا رئيس الرقابة أسباب موافقته على الفيلم المعدل، كما يذكر أيضاً أنه في فيلم «مودم الرئيس» إنتاج عادل حسني وإخراج محمد راضي كانت هناك شخصية عضو مجلس الشعب المتحى والمنضم إلى الجماعات التي استولى على الأرض لكن هذه الشخصية حذفت تماماً .. كما انحرف صناع فيلم «الفرقانة» سيناريو مصطفى محرم وإخراج محمد خان عن إطار السيناريو الذي تمت الموافقة عليه الذي كان يدين التخلف الذي رمز إليه في الفيلم بإيمان البعض إيماناً أعمى بالمشايخ والتبركات ..

ويفسر عبد الحى أديب الارتباك الذي كان يعاني منه جهاز الرقابة على المصنفات الفنية بأن الجهاز «كان منقسماً إلى شقين من الموظفين، شق منهم مخترق تماماً» (٢٥)، وكان حمدي سرور يعلم ذلك ويعرف أن هناك عفناً ورشوة؟! كان يعاني فقد كانوا يرفضون ما يعرفون أنه سوف يوافق عليه والعكس، (٢٦) لكنه -أي رئيس الجهاز- كان، من وجهة نظر عبد الحى أديب - متفهماً ومرناً فإذا كانت هناك عشر ملاحظات، يلقى ستة ويبقى على أربعة ..

وبصراحة يتحدث عبد الحى أديب، فيقول «أن هناك رقباء سلفيين حتى دون أن يكونوا منضمين أو متعاطفين مع الجماعات» (٢٧)

من حديث حمدي سرور وعبد الحى أديب يتضح أن الجماعات خلال مسيرتها المنظمة قد استطاعت التأثير المباشر أو غير المباشر على قرار رئيس الرقابة والرقباء وأنها نجحت في توجيه الرأي العام داخل المنازل حتى أصبح وسيلة ضغط على صناع القرار في رقابتي الثقافة والإعلام (المصنفات الفنية والتليفزيون). واستغلت الجماعات ضعف

رأى البعض .. الإجابة بعد مدة كافية من عرض الفيلم تأتي بالنفي، فلا أحد من السينمائيين أقدم حتى الآن على استكمال مسيرة «الإرهابي» وكأنما جاء الفيلم مع مسلسل «العائلة» الذي عرض على شاشة التلفزيون خلال شهر رمضان (فبراير/ مارس ١٩٩٤) كما أن الفيلم عرض في أول أيام العيد -مارس ١٩٩٤- وكأنما جاء طفرة غير مسبوقة، وليست ملحوظة حتى الآن (إذا استثنينا فيلم طيور الظلام لعادل أمام نفسه) .. وإن حاولت ذلك مجموعة مسلسل «أيام المنيعة» تأليف محمد جلال وإخراج وافي وجدي .. لكن «الإرهابي» في السينما ظل حتى الآن استثناء خاصا، بعادل أمام .. ولا يعني ظهوره ونجاحه أي تقدم حقيقي في هذا المجال .. بدليل أن فيلم «اللائحة لا تسكن الأرض» مازال حبيسا في علية لا يجد دارا للعرض، وأن سيناريو عبد الحى أديب (أخو سيد الرفاعي) مازال يتردد في أدراج مكتبته يبحث عن منتج شجاع .. وإن تردت بعض الأخبار عن فيلم «الناجون من النار» انتاج عادل حسنى وإخراج علي عبد الخالق بوصفه يتناول ظاهرة التطرف والإرهاب لكن الفيلم لم يعرض حتى الآن!!

رقابات متعددة

ومن أجل مزيد من إحكام الرقابة على الإبداع «صدر قانون من مجلس الشعب في يناير ١٩٨٩ يلزم أي فنان يعمل في الحقل الثقافي الإعلامى أن يأخذ موافقة القوات المسلحة والخبرات العامة إذا كان العمل الفني يتعرض لهما .. كما يقول حمدي سرور في حديثه بمجلة صباح الضيبر في ١٨/٨/١٩٩٤ ويكمل «أنا كمستشول لا يمكن لى أن أخالف نص القانون ذلك أن القرار الأول والأخير في مثل هذه الحالات لهما فقط وليس للرقابة على المصنفات الفنية حتى ولو كان مجرد مشهد لجندى يرتدى زيه الوطنى، لابد من عرضه على القوات المسلحة، أيضا إذا كبان هناك موضوع يمس جهاز

المواجهة الفنية تأخرت كثيرا .. ويتفق النقاد رءوف توفيق وسمير فريد ومصطفى درويش وكمال رمزى وعلى أبو شادي والوزير فاروق حسنى في نفس الصفحة من أخبار اليوم على جرأة الفيلم وشجاعة صناعة، فهو يدخل المعركة ضد جماعات العنف بكل وضوح (..) وعادل أمام الفيلم يعطي نموذجا رائعا للفنان الحقيقي رغم أنه كان باستطاعته أن يسير بجوار الحائط مثل غيره كما يقول سمير فريد. فموقف عادل أمام كما يرى رءوف توفيق هو «استمرار لخط بدء عادل منذ سنوات عندما عرض مسرحية «الواد سيد الشغال» فهو أسير .. فالموقف متواصل .. ومتجدد .. وحسب للفنان وتاريخه».

وإذا سلمنا بالفعل، بموقف الفنان عادل أمام، وهو صحيح، حتى عندما اعتذر منذ سنوات للأستاذ عبد الحى أديب عن الاشتراك في فيلم عن الإرهاب، (ربما لم يكن الخوف هو أحد أسباب الاعتذار) وإذا عرفنا أن منتجي الفيلم هم مجموعة من أخلص أصدقاء عادل أمام نفسه ومن بينهم زوج شقيقته الفنان مصطفى متولى، فإن هذا يعني أنه من انتاج عادل نفسه، تقريرا ..

وربما كان ذلك هو السبب في موافقة الرقابة دون تحفظ على الفيلم، مثل معظم أفلام عادل أمام التي تحظى بمعاملة خاصة من الرقابة وقد لا يمرؤ رقيب، تصيبا لنفوذ عاد أمام وجماهيريته وتجوميته على التصدي لأي من أعماله بالحذف أو الحظر .. حيث تملك هذه الأفلام دائما قدرا من الجراءة - سياسيا واجتماعيا وجنسيا ودينيا - لا يملكها مبدع آخر .. ربما أيضا لو لم يكن عادل أمام هو البطل، وصاحب الفيلم، ما خرج إلى النور بمثل هذه الجراءة في التعامل مع ظاهرة الإرهاب .. ولما كانت الدولة، بأجهزتها المختلفة قد وفرت له، ولدور العرض التي يعرض فيها الفيلم حماية بوليسية مكثفة ..

ولهذا نتساءل هل كسر الفيلم حاجز الخوف عند السينمائيين كما يقول وزير الإعلام أو أنه غير في مفاهيم الرقابة كما

أدب ونقد

وهناك قائمة طويلة على مدى تاريخ السينما تتضمن الأفلام التي تعرضت للعتق الرقابى بسبب وزارتى الداخلية أو الدفاع أو غيرهما من المؤسسات السيادية .. لكن المؤسسة الأقوى، ذات المخالب الخفية .. كانت دائماً هي مؤسسة الأزهر .. التى تتربص بالغن منذ بدايات القرن .. وهى التى كانت وراء وقف تنفيذ فيلم « محمد رسول الله » عام ١٩٦٦ بعد أن وافق يوسف وهبى على أن يلعب دور النبي (صلى الله عليه وسلم) فثار رجال الأزهر، وعضدهم الرأى العام، بصفتهم المؤسسة الدينية الرسمية .. وتوقف العمل بالفيلم ..

الأزهر .. ودوره الرقابى

ربما كانت مؤسسة الأزهر هي أخطر أنواع الرقابة الحكومية أو الرسمية على امتلاكه من قوانين وضعية وشرائية وقوة تأثيره فى المجتمع، خاصة إذا توافقت مواقفها مع اتجاهات تلك الجماعات أو تحالفت معها عمداً، أو بغير قصد .. لقد صدر أول قانون بشأن تنظيم الجامع الأزهر والمعاهد الدينية العلمية الإسلامية تنظيمًا شاملاً برقم (١٠) لسنة ١٩١١، ونص فى المادة (١) على أن « الجامع الأزهر هو المعهد الإسلامى الأكبر .. وحدد الفرض منه فى المادة (٢) من أنه « والمعاهد الأخرى هو القيام على حفظ الشريعة الغراء وفهم علومها ونشرها على وجه يفيد الأمة، وتخريج علماء يוכל إليهم أمر التعاليم الدينية، ويلون (أى يتولون) الوظائف الشرعية فى مصالح الأمة ويرشدونها إلى طريق السعادة .. » ونصت المادة (٤) على أن « شيخ الجامع الأزهر هو الإمام الأكبر لجميع رجال الدين والرئيس العام للتعليم فيه وفى المعاهد الأخرى والمشرف على السيرة الشخصية الملائمة لشرف العلم والدين .. » وقد أعيد تنظيم الأزهر والمعاهد العلمية الدينية الإسلامية بعدة قوانين متتالية بعد ذلك هى القانون رقم ٤٩ لسنة ١٩٢٠ ثم القانون رقم ٢٦ لسنة ١٩٢٦

المخابرات (٢٩)، بصورة مباشرة أو غير مباشرة لأيد من الرجوع للجهاز وعلى الفنان الاختيار (١٠) أما باقى الأجهزة مثل الداخلية فليس هناك إلزام على الرقابة بالرجوع إليها (١٠) إلا من باب التقاليد والأعراف (١٠) وهناك كتاب سيناريو يتولون بأنفسهم مهمة عرض أفلامهم على أجهزة الشرطة أو المخابرات العامة قبل العرض على الرقابة ومنهم الكاتب وحيد حامد فرغم أن الرقابة كانت موافقة على فيلمه « اللعب مع الكبار » إلا أنه فاجأنى بحصوله على موافقة مباحث أمن الدولة !!

وإذا كان التاريخ يذكر باستمرار صراع المبدعين مع هذه الأجهزة الحكومية التى تلعب دور الرقيب الصارم منذ فيلم (الشين) سنة ١٩٣٨ وحتى معركة فيلم « البريء » الذى كتبه وحيد حامد وأخرجه عاطف الطيب وراقبه ثلاثة وزراء، بإشخاصهم، فى سابقة غريبة وهم وزير الدفاع (٤) ووزير الثقافة (٤١) ووزير الداخلية (٤٢) عام ١٩٨٦ وقرروا، اغتيال الفيلم، وتشويهه رغم كل مسيحات الاحتجاج ونذارات المثقفين والنقاد بإتاحة الفرصة لعرض الفيلم، فالفيلم كما رأت الرقابة « يسيئ إلى القوات المسلحة ووزارة الداخلية » ..

كان « البريء » يتعرض فى شجاعة للظروف المهيئة التى يعيشها المعتقلون السياسيون وحراسهم جنود الأمن المركزى، ويتوغل فى منطقة شائكة مشيراً إلى المستوى الفكرى لهؤلاء الجنود وطرق وأساليب تدريبهم مما يجعل صدمة الوعي عندهم تتخذ شكلاً مروعا، وهو ما حدث بالفعل، فى الواقع بعد أيام قلائل من اجتماع لجنة الوزراء حين انطلق جنود الأمن المركزى من معسكراتهم فى تمرد هستيرى، تتملكهم حالة من العنف والوحشية وراحوا يحرقون ويدمرون كل ما يقع فى أيديهم ..

كان الفيلم، يحمل قدراً من النبوءة والقدرة على استشراف المستقبل، أصم الجميع أذانهم وأغمضوا عيونهم عنها حتى حلت الكارثة !!

الأبرار يتصدون بشجاعة لأفكار الجماعات الدينية المتطرفة وربما دفع الشيخ الذهبي حياته ثمناً لوقوفه ضد تلك الجماعات. متحالفاً مع السلطة .. كان قانون الرقابة على المصنفات الفنية يلزم رئيسها « بعرض الأعمال الدينية أو التي تتعرض لأحكام تشريعية .. ففقهية (٤٢) » على الأزهر الشريف » ويقول حمدي سرور « المسائل الدينية البحتة التي تناقش ثوابت دينية .. أو غيبية الأحكام الشرعية » (٤٤) .. ويفسر المدير العام السابق للرقابة « مثلاً .. الاغتصاب بنت حملت .. ولم تجهض .. لو ظل الأمر في نطاق الحادثة .. لا توجد مشكلة .. لو ناقشت المسألة هل هو زنا؟ ولم ينسب الابن؟ .. هل هو سفاح؟ دخلت في قضية دينية شرعية فهي من الأحكام الشرعية .. لو ناقشت المسألة من وجهة نظر دينية وليست اجتماعية، الدينية لا أفتي فيها .. من يملك رخصه الافتاء في ذلك (...) أصحاب الفتوى .. في فيلم « الإنس والجن » (٤٥)، استندت السيدة نعيمة حمدي (مدير عام الرقابة الأسبق) الشيخ الطيب النجار لشهادة الفيلم (وقد أجازته) .. أنا رغم إيماني بالجن .. لكني لا أعرف قدرات الجن .. من يفصل في قدراته هم أصحاب الفتوى .. ليست مهمتي أن أقول أن هذا يحدث أم لا؟ هل يمكن إشعال الحرائق أو كسر الأبواب !! لا أعرف .. السيناريو الذي قدمه المخرج محمد كمال الشناوي باسم « الجناري » يتعرض للغيبيات (فرقه جميع الرقباء هنا قررت أن أستشير برأي الأزهر لأن الرقباء هلعوا .. » (٤٦) .. لقد رفضوه بالإجماع « فقامت بتحويل العمل إلى الأزهر حرصاً مني على العمل وكانت المفاجأة هي موافقة الأزهر، وبالتالي فالأزهر وحده هو الذي يتحمل مسئولية ما يطرحه هذا الفيلم أو غيره من أفكار دينية أو غيبية » (٤٧) ..

وبشأن فيلم « عتبة الستات » للسيدنا ريس محمد أبو زيد الذي أحالته الرقابة إلى الأزهر يفسر حمدي سرور ذلك بقوله: الأزهر لم يوافق على « عتبة الستات » .. واستمرت الخلافات

.. وشملت بعض التعديلات الطفيفة، حتى صدر القانون رقم ١٠٢ لسنة ١٩٦١ بشأن إعادة تنظيم الأزهر والهيئات التي يشملها ونصت المادة (٧) من هذا القانون على أن « الأزهر هو الهيئة العلمية الإسلامية الكبرى التي تقوم على حفظ التراث وتجليته ونشره، وتحمل أمانة الرسالة الإسلامية إلى كل الشعوب، وتعمل على إظهار حقيقة الإسلام وأثره في تقدم البشر ورفق الحضارة وكفالة الأمم » ..

ونصت المادة (٤) على أن « شيخ الأزهر هو الإمام الأكبر .. وصاحب الرأي في كل ما يتصل بالشئون الدينية والمشتغلين بالقرآن وعلوم الإسلام » ..

ويلاحظ في القانون الجديد الذي وضع في عهد ثورة ٢٣ يوليو أنه تجاوز في مهام الأزهر الحدود الإقليمية الضيقة وحمله أمانة الرسالة الإسلامية إلى كل الشعوب ..

وقد صدرت لائحة القانون رقم ١٠٢ لسنة ١٩٦١ التنفيذية بقرار رئيس الجمهورية رقم (٢٥٠) لسنة ١٩٧٥ ..

وحددت مهام مجمع البحوث الإسلامية - إحدى هيئات الأزهر « بحسبانه الهيئة العليا للبحوث الإسلامية التي تقوم بدراسة وتجديد الثقافة الإسلامية .. ويرأسه شيخ الأزهر » .. « ومن واجبات المجمع « تتبع ما ينشر عن الإسلام والتراث الإسلامي من بحوث ودراسات في الداخل والخارج بما فيها من رأي صحيح أو مواجهتها بالتصحيح والرد » .. وكذلك « فحص المؤلفات والمصنفات الإسلامية أو التي تتعرض للإسلام، وإبداء الرأي فيها بنشرها أو تداولها أو عرضها .. »

والأمر واضح في مهام مجمع البحوث الإسلامية حيث « يتتبع » ما ينشر .. و« فحص المؤلفات والمصنفات » .. وكلا الأمرين تال لعملية النشر أو ظهور المصنف إلى الوجود .. أي أن النص القانوني لا يوجد به إلزام بعرض المصنف أو المادة المنشورة على الأزهر قبل تداولها .. وكان الأزهر قانعا بذلك .. مدركا لحدود مهامه ومهمته .. وكان بعض رجاله

تسربت تقارير الرقابة ذاتها إلى الصحافة، لقد ضمن المؤلف والخروج السيناريو أحاديث لا أعرف مدى صحتها .. هنا الأزهر هو المسئول .. طلبت من أبو سيف أن يذهب لمناقشة رجال الأزهر .. رقص .. (٤٩)

وهنا، ورغم ما يبدو من شجاعة في مواقف وكلمات الأستاذ حمدي سرور، إلا أنه في النهاية أقر بأن المسألة أصبحت معقدة، وإن الرقباء يعيشون حالة من الخوف لأن هناك «عقولا بدأت تنفلق .. وأصواتا تملأ .. وتيارات تزايد .. إضافة إلى أن معظم سيدات الرقابة حالياً من المحجبات، ورجالها محافطون أن لم يكونوا متواجدين مع التيارات المتطرفة، ويعرضهم سرب التقارير إلى الصحافة الدينية المخلفة، فهم في موقف المتعاطف معها .. واقتراحاتهم بإحالة الأقسام إلى الأزهر، ليس مرجعه الخوف فقط من المسؤولية، بل رغبة في تسديد وتحكم الاتجاهات الدينية، وهو ما تلقفه بعض المتفلقين في مؤسسة الأزهر وراحوا يطاردون ويصادرون الكتب في المعرض الدولي للكتاب في ٢٦ يناير ١٩٩٤ مثل «الأعمال الكاملة للدكتور فرج فوده وديوان «آية جيم» للشاعر حسن طلب ورواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» لأدوار الخراط ورواية «العرابة» لأبراهيم عيسى» (٥٠) وغيرها ولم تتوقف هذه الحملة إلا بعد أن أصدر الرئيس حسني مبارك توجيهاته بوقف إجراءات مصادرة الكتب، وأعلن أنه لا توجد جهة في مصر لها حق مصادرة الكتاب إلا بحكم قضائي .. وطلب الرئيس من وزير الثقافة إبلاغه فوراً بآلية محاولة للاعتداء على حرية الكتاب من أية جهة كانت بما في ذلك الأزهر (٥١).

لقد كانت النية مبيتة لدى رجال الأزهر على فرض سطوتهم وسلطانهم وأفكارهم السلفية على المصنفات الفنية منذ أن أرسل الإمام الأكبر شيخ الجامع الأزهر -وهو المرجع الأكبر الذي يرجع إليه- أرسل ويا للعجب إلى الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع بمجلس الدولة بشأن «تحديد اختصاصات كل من الأزهر

بين الرقابة وكاتب السيناريو عامين حول بعض الفتاوى الدينية التي تعرض لها الفيلم .. وبما أن الرقابة جهة غير مختصة بمراجعة الفتاوى الدينية فكان لابد من الرجوع للأزهر الذي رفض الفيلم لما تعرض له من فتاوى دينية لا يمكن الموافقة عليها .. فاضطر الكاتب لحذف هذه المشاهد وعرضه مرة ثانية على الرقابة فحصل على التصريح .. أما فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين فقد كتب شاهين سيناريو باسم «يوسف وأخوته» وقام بعرضه على الأزهر أولاً، وبالطبع اعترض الأزهر على ظهور نبي على الشاشة (٥٢) .. فما عرض علينا «في الرقابة» سيناريو مختلف لفيلم اسمه «المهاجر» قام بمراجعته خمسة رقباء واقتروا في النهاية عرضه على الأزهر على اعتبار أن السيناريو مستوحى من قصة سيدنا يوسف وبما أنه قريب عام أعلم تماماً المحظورات الدينية وأهمها عدم ظهور نبي على الشاشة، وبما أن بطل يوسف شاهين ليس نبياً، فلم أرسل السيناريو إلى الأزهر (٥٣).

أما سيناريو «تزوج وعش سعيداً» تأليف لينين الرملي إخراج صلاح أبو سيف «فقد وافقت عليه بعد سبعة عشر سنة من الرقص المستمر، لكن المؤلف أدخل بعض التعديلات وأدخل عليه آيات قرآنية ومواقف استدعت أن أرسله للأزهر بسبب بعض الشكاوى من داخل الرقابة نفسها، بالإضافة إلى أن صلاح أبو سيف نفسه قد تبنى من الفيلم في الصحف .. لقد وافقت على الفيلم رغم رفض جميع الرقباء ويمكن القول بأن الرقباء أنفسهم تأثروا بالظروف المحيطة .. لقد رفض الفيلم على مدى ١٧ سنة من كل من اعتدال ممتاز وصلاح صالح ونعيمة حمدي (الرقباء السابقين) وقد كتب جميع الرقباء تقارير عنيفة ضد الفيلم. وقد أرسلته إلى الأزهر لأمنع الحرج عن نفسي خاصة أن المسألة أصبحت معقدة .. هناك عقول بدأت تنفلق وأصوات تملأ .. وبدأت بعض السيارات تزيد، الجرائد القومية تهاجمني، وتقول يا وزير الثقافة هناك فيلم «جنسي» سيتم تصويره .. لقد

التي خولها القانون لأي من هذه الجهات، ومن بينها ما خوله القانون رقم ٢٥٤ لسنة ١٩٥٤ (٥٢) والقانون رقم ٤٢٠ لسنة ١٩٥٥ المعدل بالقانون رقم ٢٨ لسنة ١٩٩٢ من ولايات ناطها بوزارة الثقافة بشأن الرقابة على المصنفات السمعية والسمعية البصرية.

ومن ثم تكون سلطة تقدير الشأن الإسلامي الذي يتدخل حماية النظام العام والآداب والمصالح العليا للدولة، تكون سلطة تقدير هذا الشأن من ولايات الأزهر وهيئاته وإدارته حسب قانونه. وبهذا التقدير يقوم ركن السبب المتعلق بالشأن الإسلامي والمستند من هذا الشأن، وذلك في القرار الإداري الذي تملكه وزارة الثقافة فيما تجريه من رقابة على تلك المصنفات، وفيما تصدره إعمالاً لهذه الرقابة من قرارات بالترخيص الصريح أو الضمني .. أو برفض الترخيص بأي من المصنفات السمعية، والسمعية البصرية، متى كان الشأن الإسلامي داخلياً في تكوين النظام والآداب ومصالح الدولة العليا ومتشكلاً لها، ومتى لزم تقدير الشأن الإسلامي في هذا الأمر ..

ومن ثم فإن إبداء الأزهر، بواسطة هيئاته، رأيه في تقدير هذا الشأن الإسلامي، يكون ملزماً للجهات التي نيط بها إصدار القرار، وذلك فيما ينبغي عليه القرار من تقدير لهذا الشأن، ولما يتخلله بالنسبة للنظام العام والآداب وما يجري مجراهما، ويصدق ذلك على وزارة الثقافة فيما تصدره من قرارات بالترخيص الصريح أو الضمني أو رفض الترخيص بأي من المصنفات محل طلب الرأي (٠٠) لذلك انتهت الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع إلى أن الأزهر الشريف هو وحده صاحب الرأي الملزم لوزارة الثقافة في تقدير الشأن الإسلامي للترخيص أو رفض الترخيص بالمصنفات السمعية والسمعية البصرية (٥٤).

وفي تحليله للفتوى في مقال له بمجلة الأزهر (ذات العدد المشار إليه) بعنوان «الأزهر الشريف والرقابة على المصنفات الفنية» رأى المستشار محمد حلمي

الشريف ووزارة الثقافة في التصدي للأعمال الفنية، والمصنفات السمعية أو السمعية البصرية التي تتناول قضايا إسلامية أو تتعارض مع الإسلام، ومنعها من الطبع أو التسجيل أو النشر والتوزيع والتداول، إعمالاً للصلاحيات المخولة لكل منهما بمقتضى القوانين واللوائح (٥٢).

إن شيخ الأزهر يحتكم إلى مجلس الدولة، ويستطلع رأي الجمعية العمومية في ضوء ما أثير من أحاديث عن مسئولية الرقابة من المصنفات الفنية وفي ضوء ما شملته قوانين الأزهر والرقابة على المصنفات الفنية من أحكام!!.

وتبدو قصيدة المسألة في أن تاريخ كتاب فضيلة شيخ الجامع الأزهر هو العاشر من يوليو سنة ١٩٩٢ .. وإن صدرت الفتوى بعد ذلك في العاشر من فبراير سنة ١٩٩٤ ..

لقد كانت الفتوى التي وقعها المستشار طارق عبد الفتاح سليم البشرى، النائب الأول لرئيس مجلس الدولة، ورئيس الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع، (لاحظ أنه وقعها باسمه الرباعي على عكس معظم كتاباته ومؤلفاته في التاريخ، رفيعه المستوى والتي تحمل اسمه ثنائياً فقط .. طارق البشرى) حتى يذكروا بجده العظيم الشيخ سليم البشرى الذي تولى مشيخة الأزهر مرتين.

لقد رأت الفتوى وأن الأزهر هو الهيئة التي ناط بها المشرع الوهمي حفظ الشريعة والتراث ونشرهما (٠٠) وأن شيخه شيخ الأزهر هو صاحب الرأي فيما يتصل بالشئون الدينية، وأن المجمع بما يتبعه من إدارات ومنها إدارة البحوث والنشر هو من له (٠٠) التصدي لفحص المؤلفات والمصنفات التي تتعرض للإسلام وإبداء الرأي فيها، الأمر الذي يجعل هذه الهيئة هي الجهة صاحبة التقدير فيما يتعلق بالشئون الإسلامية، وهو التقدير الذي ينبغي على إعماله اتخاذ القرارات الملزمة والمنشئة للمراكز القانونية والمعدلة لها، مما تتخذه جهات الإدارة في الدولة بموجب الولايات والصلاحيات

أكبر سلطة دينية في الدولة، حق التدخل في المصنفات الفنية جميعها، ذلك أن الفتوى رأيت بوضوح أنه إذا كانت الرقابة قد قامت «لحماية النظام العام والآداب ومصالح الدولة العليا» فإن الشأن الإسلامي يتدخل ذلك كله مما يعني ضرورة عرض كل الأعمال الفنية - سمية وسمعية - بصرية على الأزهر، وأضافت الفتوى أن التقدير «ملزم» لوزارة الثقافة، جاءت الفتوى أيضا موازنة لحملة الرقابة المشددة على تجارة أشربة التطرف، مما يعني تورط الأزهر ذاته في الدفاع عن تلك الأشربة (٥٨) التي تضلل الرأي العام باسم الدين وتدعو لتكفير المجتمع وإسقاط سلطة الدولة، وبذلك تكون الفتوى جزءاً من سلسلة من الممارسات التي يقوم بها بعض المتطرفين في التواطؤ مع التواطؤ مع الجماعات المتطرفة والذين اخترقوا معظم أجهزة الدولة بخطة منظمة خلال العشرين عاماً الماضية..

وإزاء هذه الفتوى الشرسة، دعا الأديب الكبير نجيب محفوظ على صفحات جريدة «أخبار الأدب» (٥٩) في حوار مع الأديب جمال الغيطاني إلى ضرورة الحوار بين الأزهر والمبدعين ورأي «أن الأزهر جهة دفاع عن الدين ولكنني أرى أنه يجب ألا يقتصر موقفه على المحاسبة والتهديد عند اللزوم، الأزهر كما يصدر عنه التحذير أو المنع يجب أن يصدر عنه أيضاً التسامح والتفاهم.. إنني أمل أن يقوم رجاله ورجال مجمع البحوث الإسلامية بالدخول في حوار أبوى مع المفكرين والمبدعين عند ظهور قضية مختلف عليها (٦٠) وما نختلف عليه يكون مجاله القضاء..» (٦٠).

وقد أبدى في ذلك وزير الثقافة فاروق حسني في تصريح خاص «لأخبار الأدب» في ٢٠/٢/١٩٩٤ وقال «أنه يؤيد بشدة الدعوة التي أطلقها نجيب محفوظ (٦٠) لإقامة حوار بين الأزهر والمثقفين في مصر، خاصة المبدعين».. كما أكد ثروت أباطة رئيس اتحاد كتات مصر تأييده الكامل لدعوة نجيب محفوظ لإقامة ذلك الحوار وإن أضاف ثروت أباطة «أن حواراً

إبراهيم أن «الإسلام بين الدولة، واللغة العربية لغتها الرسمية، مبدءاً دستورياً حرص المشرع الدستوري الوضعي على النص عليهما في دساتير مصر المتعاقبة» منذ أن تطلعت الجماعة المصرية في دولة ذات دستور منظم لوجودها كشخص معنوي عام، وأضاف الدستور الصادر في عام ١٩٧١ م مبدءاً ثالثاً مفاده أن «مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسي للتشريع» ومن ثم فإن الإسلام ومبادئه وقيمه إنما تتخلل النظام العام والآداب في الدولة، وهو كذلك مما تضمنته المصالح العليا للدولة..» (٥٥) ويخلص السيد المستشار إلى أن «الأزهر الشريف» (٥٥) له كذلك التصدي لفحص المؤلفات والمصنفات التي تتعرض للإسلام وإبداء الرأي فيها» (٥٦). ويرى «أن سلطة تقدير الشأن الإسلامي الذي يتخلل حماية النظام العام والآداب والمصالح العليا للدولة تدخل في ولايات الأزهر الشريف».. وهذا يعني تدخل الأزهر -الكامل- في كل أنواع المصنفات، حتى تلك التي لا يحاط بها علماً أو التي تحصل على ترخيص الرقابة إذا لم ترد عليها في المدد القانونية (شهر أو ثلاثة أشهر حسب الأحوال) .. ذلك أن «الدلالة السكوتية التي تفيد الموافقة في هذه الحالة إنما تأتي من فوات المدة الضرورية مع توافر العلم بالطلب، وإمكان تقدير الملاءمة، وغنى عن البيان، كما تقول الفتوى، «أن هذه الدلالة الضمنية لا تستفاد إلا عند إتاحة العلم لإمكان التقدير للجهة صاحبة الرأي الملزم الذي يصدر القرار بناء على تقديرها وذلك حينما يخل تقديرها في عناصر السبب الذي يقوم عليه القرار» (٥٧).

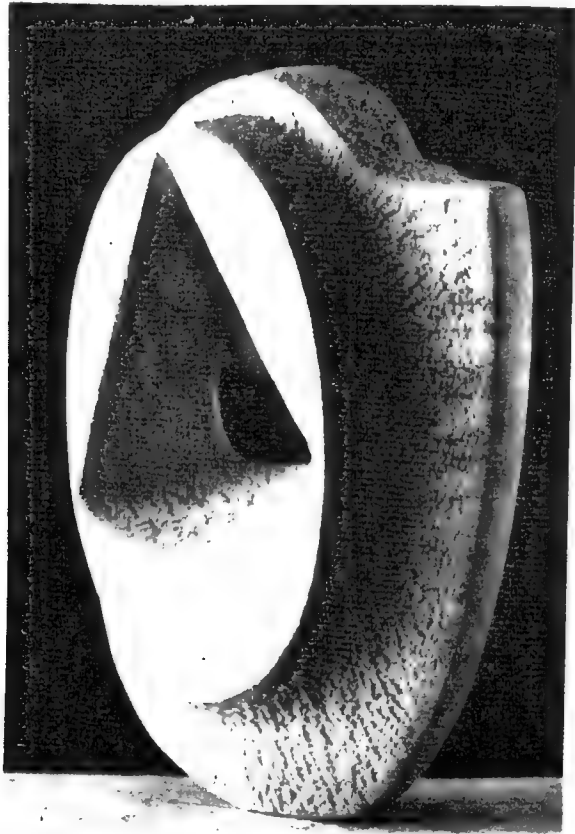
لقد استقبل الرأي العام الثقافي هذه الفتوى بكثير من الدهشة والريبة فهي تأتي في أوج حملة الدولة على المطاردة العناصر الإرهابية التي تحولت من التطرف الفكري إلى الإرهاب والعنف الدموي.. والفتوى -بهذه الصورة- تغطي للأزهر ما لم ينص عليه قانونه ذاته، وتمنح للسلطة الدينية -أو بمعنى أدق-

في الثامن والتاسع من شهر مارس ١٩٩٤، وعلى أثر صدور الفتوى بإدات المنظمة المصرية لحقوق الإنسان بتنظيم ورشة عمل حول الفتوى دار فيها حوار مكثف حول الطبيعة القانونية للفتوى (غير ملزمة، أو ملزمة وطبيعة هذا الإلزام) .. ومدى توافقها مع أحكام الدستور والقوانين والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان وبخاصة تلك التي تكفل حرية الرأي والتعبير والإبداع .. وقد أكد رجال القانون الذين شاركوا في جلسة الحوار الأولى، كما يذكر تقرير طلعت الشايب في جريدة أخبار الأدب (٦٣)، أن الفتوى تجئ مخالفة لنصوص مواد ٤٧، ٤٨، ٤٩ من الدستور التي تقر حرية الإبداع وبشتى الصور، وحرية الإبداع الأدبي والفني والثقافي، كما تخالف القوانين الدولية لحقوق السياسية، ورأي المجتمعون أنها لا يجب أن تشكل عقبة أمام الأفراد ولا أن تقيم حاجزا أمامهم لممارسة حقوقهم وهي غير ملزمة لأجهزة وزارة الثقافة، اللهم إلا إذا قررت الوزارة، طواعية - أن تنصاع لسلطة الأزهر وتعتبره المرجعية النهائية - وهو مانفاه مدير عام الرقابة في ذلك الوقت حمدي سرور، في الندوة، الذي أكد فيها أن الرقابة تواصل عملها في إطار ما يكفله لها القانون الذي هو أقوى من الفتوى التي جاءت لتقول أن رأي الرقابة لا يكتمل إلا برأي الأزهر .. مع أن وزارة الثقافة هي جهة التصريح الوحيدة .. وقد توقف المتحاورون طويلا أمام عبارة «الشان الإسلامي» التي جعلت الفتوى من الأزهر صاحب حق تقديره، وجعلت رأيها ملزما، فالعبارة المطاطة التي لا سقف لها يمكن أن تجعل من كل شيء في الحياة شأنًا إسلاميًا، وبما أن المسألة متروكة لصاحب الشأن لتقديره، فإن «تقديره» لن يكون إلا كما يجب.

ويكمل التحقيق، أن المتحاورين رأوا أن يمكن الخطورة في هذه الفتوى هي أن جهازاً قضائياً، الذي هو حارس للحريات، قد بدأ ينحوي إلى التضيق على الإبداع

في هذه الظروف الدقيقة التي تمر بها الأمة يعتبر ضرورة وصولاً إلى تكاتف الأزهر ومبدعي مصر وكتابها، فالتطرف والإرهاب يستهدفان محاربة الدين وتقويض سماحته في نفس الوقت الذي يتهددان فيه الإبداع والثقافة وحرية الكتاب والمبدعين، وأن قضية التطرف والإرهاب تمثل أرضية مشتركة ونقطة التقاء (٦١) .. والغريب، بل ونكاد نقول الطبيعي، أن هذا الحوار لم يتم حتى الآن!!

يعلق مدير عام الرقابة السابق حمدي سرور في حديثه الخاص مع الباحث (٦٢) «أن الفتوى خلطت الأوراق» ويوضح «الفتوى قابلة للمناقشة والحكم غير قابل للمناقشة» .. الأزهر له اختصاص .. له أن يتصدى للكاذب .. له أن يصدر بيانات وكتبا ويرد على أي دعوى فيها تصريف للدين لكن ليس للأزهر أبداً أن يتدخل في المصنفات التي لا علاقة لها بالدين .. الفتوى حاولت أن تدخل الدين في نسج النظام العام .. نعم في المطلق إننا نتحرك في إطار ديني ولكن بالمعنى الذي قصده في الفتوى، يجب أن تذهب كل الأقلام إلى الأزهر. المسائل تشابكت .. وزارة الثقافة هي المختصة بإصدار الترخيص، ولكنها الآن وفي ظل الفتوى ملزمة برأي الأزهر في المصنفات التي يتخللها الدين .. بهذا المفهوم لا بد أن تمر عليهم كل المصنفات .. أنا كنت أفصل بين المسائل الدينية البحتة التي تناقش ثوابت دينية أو غيبية .. هنا الجأ للأزهر رغم أن قانون الرقابة لا يلزمه وإذا تم الإلزام .. لا بد أن ينص على ذلك ويحدد المسائل الدينية .. المفهوم الديني يتخلل النظام العام والأداب. كل فيلم .. كل أغنية .. كل عمل فني .. أي مسألة يجب عرضها .. هنا تسلب وزارة الثقافة اختصاصها .. قانون الأزهر ليس به إلزام على جهة بالمرض عليه .. لكن الأزهر يلزم قانوناً بمتابعة المسائل وتتبعها لكي يرد على النزاع .. في مفهومى: يرد .. ولا يصادر وكما قال الرئيس حسنى مبارك في معرض الكتاب الماضي: «لا مصادرة ..»



مسلسل «العائلة» والأزهر .. والرقابة

إن الاستطلاع الذى طلبه شيخ الأزهر من مجلس الدولة ظل قابعا فى ملفات المجلس ثمانية أشهر من ١٠ يوليو ١٩٩٢ وحتى صدور الفتوى فى ١٠ فبراير ١٩٩٤م والموافق ٢٩ من شعبان ١٤١٤هـ أى قبل حلول شهر رمضان المعظم بيوم واحد. وبعد أن تواترت أنباء قيام قطاع الانتاج فى التلفزيون بانتاج مسلسل «العائلة» تأليف وحيد حامد وإخراج اسماعيل عبد الحافظ. ورغم صيحات الاستنكار التى صاحبت صدور الفتوى: إلا أن الأزهر ظل متحفزا لإنتاج المسلسل وراحت الصحف والمجلات الدينية - والتي تحمل دعوة أبلمة السياسية- تهاجم المسلسل بشكل مستمر .. وقات حملة تخويف اضطرت فنانين كثيرين للاعتذار عن العمل بالمسلسل متعللين بالانشغال ببعض الأعمال السينمائية. (٦٥) واعتذر البعض كما يروى وحيد حامد (٦٦) بطريقة تعد نوعا من الكوميديا فقد قال لى أحدهم «أصل أنا شنبى (راكور) ولا أستطيع حلاقتي .. وحجج خاوية زى دي!!» ويتعترف الفنان محمود مرسى أحد العاملين بالمسلسل أنه حينما عرض وحيد حامد المسلسل عليه «منذ أربع سنوات وقرأته اتخضضت على وحيد ولما رجع يأخذ السيناريو قلت له: هل جنت؟ كيف تكتب هذا الكلام؟ أنا انصمك انك تبعد وتنسى الموضوع كله .. هذا كان قلة شجاعة منى وكان هو على استعداد ليضحي بروحه بدون تردد (٥٠) إلى أن اغتيل فرج قودة فاتصلت بوحيد وقلت له أنا آسف على موقفى ولازم ننزل الشارع ونحارب الإرهاب بالبندقية(٦٧).

جاء المسلسل عنيفا فى مواجهته لعناصر التطرف والإرهاب، ربما اختلف البعض حول إحكامه الفني، لكن المؤكد أن أثره على الشارع المصرى كان قويا لدرجة

بإعطاء السلطة لمؤسسة دينية للتحكم وإملاء رأى، وقد أبدى بعض القانونيين دهشتهم لأن الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع قد أوردت مقدمات، وفسرت القوانين تفسيراً قاصراً للوصول إلى نتيجة غير طبيعية، فالنص الذى يقول أن الدين الرسمى للدولة هو الإسلام يخاطب المشرع ولا يخاطب الإدارة أو الأفراد، كما رأى البعض أن الفتوى تسمى إلى الأزهر ذاته بإظهاره كمؤسسة كهنوتية جديدة، رغم أنه لا كهنوت فى الإسلام. الأمر الذى يستدعي إعادة قراءة قانون الأزهر قراءة واعية وبيان أنه لا يمكن أن يتسم لدرجة تناقض الدستور والقوانين الدولية، وشرحه الشرح الذى يمنع التعسف.

والخفيف، فى رأى المجتمعين بورشة المنظمة المصرية لحقوق الإنسان، فى هذه الفتوى أنها تجعل إحدى مؤسسات الدولة، حاكمة على الدستور، فمؤسسة الأزهر تعين بقرار جمهورى. ومع ذلك تأتي الفتوى لتعطيلها سلطة التحكم فى الشأن الدينى» وهو شأن لا يمكن تحديده بحدود ..

ويرى د. سعيد النجار أن الفتوى ليست ملزمة، وإن كانت مخيفة، وتدل على أن الأزهر قد تسلل ليحكم ويتسلط، ويحذر المجتمعين من أنه برغم أن الفتوى غير ملزمة، من الناحية القانونية فإن ذلك لا يلغى الابتزاز الواقعى ولذلك يجب أننظر إليها فى سياقها العام، سياق الانصياع، وفى إطار محاولات المؤسسة الدينية للهيمنة على الدولة وما يمكن أن يسفر عنه ذلك.

وقد أثار مدير عام الرقابة أن مجمع ال بحوث الإسلامية بدأ يطلب أشياء ويمارس تنفيذ الفتوى، وأن الرقابة حتى ذلك الحين (مارس ١٩٩٤) مازالت صامدة .. وأشار أيضا إلى أن محامى إحدى الشركات المنتجة والموزعة لتسجيلات تحمل فكراً متطرفاً وفناً هابطاً -معاً!!- قام بإنذار رئيس الرقابة ووزير الثقافة معا، مرفقاً بالإنذار صورة الفتوى(٦٤).

الأوراق، وانزعجوا لمرأة وجسارة المسلسل فى تناول الظاهرة بتواضعها، ويقول محمد إبراهيم مبروك (٧٤) «لقد تناول المسلسل الجماعات المحظورة والإخوان والبنوك الإسلامية والفنانات التانيات وبعض كبار علماء الأزهر الذين أشرفوا على إدارة البنوك الإسلامية، وقد رمزوا إليهم بطريقة تكاد تنطق باسمائهم، وكذلك المصلين من موظفى الحكومة والملتحن بوجه عام (٧٥). لقد صور المسلسل التدين فى كل صوره إما كملاذ للضبايع الاجتماعى والتفكك الأسرى كما هو الأمر بالنسبة لمشيرة (إلى) علوى» التى تعاني من الحياة فى أسرة مفككة ويغدر بها أحد الذئاب من الأثرياء، ومصباح (طارق لطفى) الذى يعاني من الفقر واضطهاد الأب أو كوسيلة لتحقيق الثروات أو النفوذ، كما هو الأمر بالنسبة للشيخ المنياوى الذى يهدف من إلقاء دروسه فى المساجد إلى ترويح أفكار الوهابيين وبيعها فى شرائط من أجل تحقيق الثروة، وحيث يرمزون به لأحد مشايخ المساجد البارزين، وكذلك الأمر بالنسبة للعاملين بالبنوك الإسلامية والمشرقيين عليها والذين صورهم بالمحتالين الذين يخرّبون اقتصاد الوطن ويقملون ما هو أكثر من الربا مع أن البنوك الحكومية نفسها بها فروع إسلامية، لكن يبدو أن الأمر يمثل حساسية خاصة لدى المؤلف وقد تم إجهاض الشركات الإسلامية فلماذا تبقى البنوك؟ أما ارتداء الحجاب فهو من أجل الحصول على وظيفة ذات دخل كبير كما هو الحال بالنسبة لسناء يونس أو وسيلة لاحتياال من أجل تحقيق الثروة (الخادمة التى طلقها أحمد راتب) أما بالنسبة للفنانات المحجبات فهو ستار يدارين فيه انضواء مجدهن الفنى ونبول جمالهن (سوزى) وهذا الأمر الأخير من أشد الأمور التى توقع الأسى فى النفس لناولنك هؤلاء الفنانات التانيات قد هجرن الشهرة والمال، وهن فى قمة مجدهن وجمالهن -إلى الله ورسوله والرضى بالقليل مما قسمه الله لهن، وقد صنعن بذلك ثورة إيمانية فى عالم لا يفكر إلا فى المظاهر

أفقدت الكثيرين من أصحاب الأقلام فى الصحف الدينية المتطرفة رزائنتهم وهدهوهم وراحوا يهددون «اتقوا الله يا أهل العائلة» (٧٨) أو «مسلسل العائلة .. وإشغال نار الفتنة بين المسلمين» (٦٩) أو «اعتباره إحدى مسلسلات الأجهزة «مسلسلات الأجهزة .. وأخطاء الكتابة قبل اتقان القراءة» (٧٠) ..

راح محمد إبراهيم مبروك يمتشق حسام الحكمة - المزيفة، والموضوعية الزائفة، يهاجم المسلسل بدعوى أنه يهاجم كل أشكال التدين وأنه - أى الكاتب .. يسمى- لتوضيح «خطورة المفاهيم التى يطرحها المسلسل .. ويتساءل ببراءة (!!) .. هل تناول المسلسل فنة ما من التيار الإسلامى فهاجمها» أو أنه تناول كل أشكال التدين تقريباً وسخر منها! بل تجاوز ذلك إلى مهاجمة بعض القواعد الإسلامية ذاتها؟ (٧١).

أقلق المسلسل، رغم بعض عيوبه الدرامية والفنية، الكثيرين لأنه حاول يشجاعة (٧٢) أن يعمرى وجه الإرهاب القبيح، وأن يجتهد فى البحث عن جذور التطرف سياسياً واجتماعياً واقتصادياً، لقد كشف المؤلف، «ومن خلال مناقشات مستفيضة ادارها الناظر المسلم المثقف المؤمن كامل باعتباره نموذجاً للمواطن المصرى العادى الذى يؤمن بأن الدين قوة خلاقة وأساسية تلعب دورها فى الارتقاء بالبشر والمجتمعات وأن الإسلام دين يسر ورحابة وسماحة، كما كشف المسلسل عن وهن حجة بعض أفراد هذه الجماعات وتصلب أفكار الفاضلين عليها وألج إلى الدعم -المادى أو الأدبى - الذى تتلقاه هذه الجماعات من نفر أو مؤسسات بالداخل أو الخارج، تعمل على استثمار ذلك الاتجاه والالتفاف والتدثر بعيساءة الدين من أجل الوصول إلى السلطة (٧٣) .. لقد ظلت «العائلة» زادا يوماً يكشف للبسطاء عن أفراد الشعب زيف كثير من الشعارات التى تملئ بها الساحة، ويزيج الأقتعة من هؤلاء الذين يروجون لهذا الاتجاه ويقىضون روايتهم بالدولار الأمريكى» (٧٤).

لكن مؤيدى هذا التيار خلطوا كل

بتحصل على بعض الطلبة، وفيه جزء من المثقفين غيروا هويتهم وقلعوا الباروكه وقلنا إن الدين المألوس دخل باللعبه اللي بتحصل خالص .. وقلنا إن فيه سياسه ثانيه عايزه تخنق البلد وعايزه تشوف بلدنا بتسموت أولادها أو أولادها بيموتوها» (٧٧).

يحاول مدوح الليثي. مسئول الإنتاج في التلفزيون أن يخفف من تعسف الرقابة تجاه المسلسل بقوله «ماتم حذفه عبارات يمكن أن تمس فئات وطنية في البلد من صحافة وكتاب ومجلسي الشعب والشورى، يعنى من بين ٢٢ ساعة، هو زمن المسلسل، اتشال جملة على البوليس وجملة على النيابة وجملة تمس الصحافة حتى تصل بالمسلسل إلى بر الأمان» (٧٨).

وهنا يتبدى زعر السلطة ذاتها تعبيرة كمسئول «نصل إلى بر الأمان» فلا أحد يدري، الخوف ممن؟ والحكومة هي التي تنتج، إذن الخوف من انتقام الجماعات ومؤيديها في السلطة الذين يجهررون بمواقفهم في الصحف التي تصرف عليها الدولة ذاتها ويعاضدون الارهاب دون مواربة ولهذا رفض الفنان محمود مرسى ذلك المنطق بقوله «لا أوافق على مقالته الأستاذ مدوح الليثي (..) المفروض ولا جملة تتشال طالما أننا نعيش في ظل ديمقراطية فلا بد أن ننتقد الأخطاء .. عايزين نتكلم بحرية في المسائل دي بدل ما يكون كل كلامنا على الماضي .. قيمة هذا المسلسل أنه قدم نقداً اجتماعياً (..) إتشال من عندي مشهد كنت بقول فيه -أنت عاجبك يا يوسف الصحافة بتاعتنا والتناقضات اللي فيها .. على صفحة ثلاثي هجوم شديد على الإرهاب وعلى صفحة ثانية تلاقى ناس تناصر الإرهاب من تحت تحت - هذا المشهد تم حذفه على الورق» (٧٩).

إزداد هلع الحكومة - ممثلة في جهاز التلفزيون ووزارة الاعلام، حين تلقف رجال الجماعات الاسلامية ودعاة التطرف، انزلاق الفنان محمود مرسى في إحدى الحلقات، إلى مناقشة مسألة عذاب القبر وحملوا حملة شعواء، على المسلسل وصنّاعه قاده الأزهر ورجاله .. في الحلقة

وتحقيق الثروات .. ومع ذلك فقد صرن هدفاً للسخرية والاستهزاء والقاء التهم ولا حول ولا قوة إلا بالله» (٧٥).

لقد أوجز الكاتب محاسن المسلسل في مجال عرضه لما يراه سيئاً .. ولكنه وكما يبدو فإن المسلسل جاء موجعاً لمن تعرض لهم ولما تعرض له .. ويرغم ذلك فإن السلطة ممثلة في رقابة التلفزيون لم تكن شجاعة بالقدر الكافي فلقد تعرض المسلسل، رغم أنه يضرب بشدة في نفس الاتجاه الذي تضرب فيه الدولة، لما .. وصفه مخزجه اسماعيل عبيد الحافظ بالترصد «بشكل مرعب ومخيف» (٨٠) ونجحنا في حمايته حتى الحلقة ٢٦ التي حذفت منها جملة أو جملتان، وفي الحلقة ٢٧ لم تتمكن وأطاحت الرقابة بها مما اضطرني ووحيد إلى ترك الاستديو ولم نعد إلا بعد الاتصال بمدوح الليثي. وقلنا أن المسلسل انتهى لكننا عدنا بعد تدخل مدوح الليثي وجاءت الحلقة الأخيرة مهذبة جداً» (٧٦).

ويوضح وحيد حامد مؤلف المسلسل ما حدث من الرقابة بقوله «أمام المحقق يسألها -أي شخصية مشيرة- أنت أنضمت للجماعة بأرادتك .. أجابت: لا مش بإرادتي.. أنا انضمت هرباً من الظروف التي كانت محيطة بي، السؤال الثاني يقولها: بنت مثقفة زيك -وهي خريجة كلية الآداب- ليه استمررتي مع الجماعة، طالما أنك ماكنتيش متواءمة معاهم ولا مقتنعة باللي هما بيعملوه .. قالت له: والله كان فيه حاجات كثيرة قاسماني نصين وكنت مختاره مش لاقية نفسي واللي بيحرا على بيحرا على كل الناس، فكنت مختارة، سألتها: زي إيه؟ فيه في المساجد ناس بتقلب المفاهيم ويتنادى بالدعوة بتاعتهم وفيه في بعض الصحف مقالات بتنادي برضه بدعوتهم .. وتكمل الفتاة ليلي علوى سرد ما حذفته الرقابة، وتقول «أنا حافظة النص جيداً .. لقد قلت» فيه بعض المساجد بتنادي بالدعوة وبعض المقالات في مجلات وصحف الحكومة وفيه بعض المدرسين من حضانة لثانوى بيغسلوا مخ أطفالنا، وفي الجامعة فيه برضه ضغوط

الإسلامية المتطرفة وتصور بعض رجاله أن دولتهم قد حانت، وأنهم هم المنتصرون في صراع الشرطية مع الجماعات الإرهابية وهم الوريثون الشرعيون لهذا وذلك .. وبعد ..

لقد انشغلت رقابة التليفزيون .. والرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة بملاحقة الانتقادات السياسية والعبارات الجنسية، وتصورت بذلك أنها تساهم في حماية النظام العام والآداب والأمن ومصالح الدولة العليا .. لكنها .. وفي غمرة انشغالها، تركت التأثيرات الدينية المتطرفة تتسلل إلى البرامج، وتتخلل المصنفات الفنية، وتصبح جزءاً من نسيج الحياة اليومية عن طريق عناصر تلك الجماعات المخترقة لأجهزة الإعلام والثقافة والتعاطفين أو المتواطئين معها من رجال الأزهر، بل ووصلت في بعض الأحيان إلى قمة جهاز وزارة الداخلية!! وقد بدت التجليات المختلفة لتلك التأثيرات تظهر على سطح المجتمع كمارسات غريبة بدءاً من الحجاب الذي غطى رأس ملايين المسلمين في مصر، من مختلف الأعمار .. معلناً سيطرة قوى التطرف إلى طليقات الرصاص التي دوت حاصدة أرواح الأبرياء مؤكدة سطوة الإرهاب ..

لقد ساهمت الأجهزة الحكومية الرقابية التي قمعت وقهرت وأخمدت أصواتاً عديدة كان يمكن أن تشارك في كشف وتعرية تلك الاتجاهات. ساهمت تلك الأجهزة بالخوف والمهابة والحذر والحيطة وعدم الاستفزاز والتعاطف، والتواطؤ، في استقرار المفاهيم الفكرية المتطرفة في أذهان ووجدان الكثيرين .. وربما تحتاج لوقت طويل لاقتلاعها .. والتخلص من آثارها ..

(*) أرسل المؤلف التليفزيوني أحدم الحمدي رسالة إلى إبراهيم سعده رئيس تحرير أخبار اليوم ونشرت بتاريخ ١٩٩٢/٨/٣٠ يشكو فيها من أسلوب الرقابة من عرض مسلسل «أسفيل عنتر» من تأليفه «تم انتاجه بإحدى الشركات الخاصة منذ سبعة أعوام وتم بيعه للتليفزيون بجمهورية مصر العربية منذ نحو أربعة أعوام، والمسلسل

(٢٢) كما يروي وحيد حامد (٨٠)، تضمنت كلمة عن عذاب القبر .. ففي أحد مشاهد الخلق كان محمود مرسى يسأل توفيق عبد الحميد عما إذا كانت هناك أسانيد من القرآن تثبت ما يقوله عن عذاب القبر .. البعض اعتبر ذلك تشكيكاً في عذاب القبر .. وأنا في اعتقادي أنه ليس تشكيكاً فالسؤال كان ينبغي المعرفة ..

ويعترف الفنان محمود مرسى بأنه خرج عن النص في تلك المسألة حين أشار إلى أنه هناك بعث واحد وحساب واحد .. وفي العاشر من مارس ١٩٩٤ الموافق ٢٨ رمضان سنة ١٤١٤ هـ أصدر مكتب شيخ الأزهر بياناً وزع على الصحف ووكالات الأنباء، أثناء إذاعة المسلسل، وقيل انتهائه .. أوضح فيه أنه يتصدى للرد على مزاعم المسلسل بناء على رغبة الرأي العام وأكد في نهايته «أن عذاب القبر من العقائد الإسلامية التي يجب الإيمان بها وهذا رأي من يعتد بهم من السلف من الصحابة والتابعين من الخلف كذلك ولم يخالف في هذا إلا المعتزلة ولا يعتد بقولهم هذا» (٨١). وأوضح البيان أن المسلسل سبق أن عرض على الأزهر من جهة غير وزارة الإعلام - لم يحددها البيان - وأبدى الأزهر الشريف ملاحظاته على ذلك ولم يوافق على عرضه قبل تصويب الملاحظات التي أبدأها وأبلغها للمستولين في حينه، غير أن المسلسل فيما يبدو عرض دون تصويب وقبل إعادة مراجعته من الأزهر الشريف» (٨٢).

ويستثير بيان الأزهر الرأي العام، ويكاد الاستيذان يصل إلى مداه ويبلغ لهج السلطة أقصاه فيذهب مدح الليث بنفسه إلى شيخ الأزهر (٨٣) يراجع معه نص الحلقة المزيدة التي تتضمن ما يشبه الاعتذار عما بدر من كامل سويلم -محمود مرسى- ويستدعي الفنان حمدي غيث ليرد على تساؤلات محمود مرسى عن عذاب القبر موضعاً وجهة نظر الأزهر في ذلك.

لقد انصاعت الحكومة لمؤسسة الأزهر، رغم أنه جزء منها، لكن سلوته قد زادت واستشرس رجاله، مستندين على القاعدة الشعبية التي وفرتها لهم دعوة الجماعات

الهوامش:

- (١) مجلة سينما الشرق. مارس ١٩٤٩. عدد خاص عن مقال لجاك باسكال.
- (٢) نص القانون في الملاحق.
- (٣) انظر نص القانون الذي صدر في ٢١ أغسطس ١٩٥٥ ونشر بالوقائع المصرية في ١٩٥٥/٩/٢١ في الملاحق.
- (٤) مادة (١) قانون رقم ٤٢٠ لسنة ١٩٥٥.
- (٥) نص القرار في الملاحق.
- (٦) نص القرار الوزاري في الملاحق.
- (٧) مجموعة القوانين الرقابية الفنية والقرارات الوزارية الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي (إدارة الرقابة على المنشآت الفنية - طباعة الهيئة العامة لنشئون المطابع الأميرية ١٩٦٢).
- (٨) المصدر السابق ص (ط).
- (٩) انظر نص القانون ٤٢٠ لسنة ١٩٥٥ المعدل بالقانون ٢٨ لسنة ١٩٩٢ في الملاحق.
- (١٠) مادة (٢٥) من القانون السابق.
- (١١) المعلومات الواردة خلاصة لقاء مع السيدة/ آمال حسن ممتاز الرقابة بإدارة الرقابة بالتليفزيون العربى منذ عام ١٩٦٦.
- (١٢) من حديث السيدة/ آمال ممتاز السابق. وحديث خاص مع السيدة/ سلمى الشماخ المديرة بالتليفزيون المصرى التى أفادت أنها طارت للعمل فى فرنسا فى تلك الفترة رفضاً واحتجاجاً على ذلك التشدد غير المألوف.
- (١٣) انظر قائمة المحظورات فى نهاية البحث.
- (١٤) استدعاء الشيخ الطيب النجار لمشاهدة وإقرار فيلم «الإنس والجن» اخراج محمد راضى.
- (١٥) حديث خاص لعلى أبو شادي مع حمدي سرور مدير عام الرقابة على المنشآت الفنية (٨٨-١٩٩٤) بتاريخ ١٩٩٤/٩/٢١.
- (١٦) الحديث السابق.
- (١٧) الحديث السابق.
- (١٨) يذكر حمدي سرور أن اسمه الصاد ..
- (١٩) الدكتور أحمد هيكال وزير الثقافة عام ١٩٨٦.
- (٢٠) حمدي سرور. مصدر سابق.

بحسب هذا التاريخ، كما يقول المؤلف، أول مسلسل يتعرض لقضايا الإرهاب والتطرف الدينى. وقد انطلقت فيه من نص الآية القرآنية الكريمة (إن الذين فرقوا دينهم وكانوا شيعا لنست منهم فى شيء - الأنعام: ١٥٩) ويكمل المؤلف: بدأت أفقد دعائوى هؤلاء الذين يريدون أن يشعلوا نارا فى بلادى كما كشفت عن كثير من طرقهم فى استهواء الشباب واستقطابهم، وكيف أن مزاعم سندتهم وأمراتهم ليست من الإسلام فى شيء.

وعن عدم إذاعة المسلسل يرى المؤلف أن المسئولين فى رقابة التليفزيون قالوا «أنهم لا يريدون استئثار الجماعات الدينية بعرض الدراما التى تفضحهم وتكشفهم للناس، بل وسمعت من السيد/ مدير عام الرقابة شخصيا «الاستاذ على الزرقانى» إنه حمل نسخة من شرائط المسلسل إلى منزله وأن أهل بيته شاهدوه وأعجبوا به وروا أنه وثيقة ينبغي أن يطلع عليها الناس، حتى لا يقع الإنسان المصرى فريسة للدعوى باطلة تقال باسم الإسلام وما هى من الإسلام فى شيء ..

ويشير المؤلف إلى ما قاله ابراهيم سر عده من أن «بعض الإعلاميين يكادون أن يكونوا متواطئين مع هذه الجماعات إما بدافع العمالة أو بدافع الخوف منهم».. وتؤكد السيدة/ آمال ممتاز الرقابة بالتليفزيون المصرى ما قاله أحمد الحمدي من أن السيدة/ سميحة جبريل قد رفضت مسلسل «اسطبل عنتر» لمدة تقرب من ثماني سنوات إلى أن طلب الوزير إذاعته وأعطى تعليماته بذلك فى الفترة الأخيرة وأنتج عام ١٩٩٣..

«واقفت الحاجة نعيمة حمدي على التصريح لفيلم «انقاذ ما يمكن انقاذه» اخراج سعيد مرزوق الذى يحمل نهاية تبشيرية بأن الخلاص قائم على أيدي أصحاب الكفى والجلابيب الذين ينطلقون من المسجد لينشروا الهداية والهدى ويصلحوا فساد الأمة.

كما وافقت أيضا على التصريح لفيلم «أبناء وقلة» اخراج عاطف الطيب الذى يدفع العنصر المتطرف (قام بالدور الممثل الشاب أحمد سلامة) حياته ثمنا لأخطاء الآخرين ومن أجلهم وكأنه شهيد الأمة.

أدب ونقد

- غزالة.
(٤١) د. أحمد هيكمل.
(٤٢) اللواء أحمد رشدي.
(٤٣) حمدي سرور .. حديث مع مدحت السباعي. مجلة صباح الخير ٢٦/١٢/١٩٩١. استناداً على القرار الوزاري رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ - انظر الملاحق أما حالياً فليس هناك إلزام وفق القانون ٤٣ لسنة ١٩٥٥ المعدل بالقانون ٢٨ لسنة ١٩٩٢ ولائحته التنفيذية الذي ألغى كل ما قبله، ولهذا يقول حمدي سرور في حديثه مع إيناس إبراهيم في مجلة صباح الخير في ١٨/٨/١٩٩٤ أنه التزام أدبي ..
(٤٤) حديث خاص حمدي سرور مع الباحث ١٩٩٤/٩/٣.
(٤٥) «الإنس والجن» إخراج محمد راضي تمثيل عادل إمام إنتاج ١٩٨٦.
(٤٦) حديث خاص مع الباحث لعمدي سرور في ١٩٩٤/٩/٤.
(٤٧) حديث لعمدي سرور مع إيناس إبراهيم .. مجلة صباح الخير ١٨/٨/١٩٩٤ العدد ٢٠٥.
(٤٨) الحديث السابق.
(٤٩) حديث خاص لعمدي سرور مع الباحث في ١٩٩٤/٩/٣.
(٥٠) مجلة روز اليوسف تحقيق أسامة إبراهيم وسهير جوده في العدد ٢٢٧.
(٥١) جريدة أخبار الأدب ١٣/١/١٩٩٤.
(٥٢) نص فتوى مجلس الدولة بشأن منح تراخيص المصنفات الفنية الإسلامية - مجلة الأزهر الجزء العاشر بتاريخ مارس ١٩٩٤.
(٥٣) قانون حق المؤلف.
(٥٤) نصف الفتوى، مجلة الأزهر. مصدر سابق.
(٥٥) مقال المستشار محمد حلمي إبراهيم. مجلة الأزهر مصدر سابق.
(٥٦) مقال المستشار محمد حلمي إبراهيم.
(٥٧) نص الفتوى. مجلة الأزهر. مصدر سابق.
(٥٨) أخبار الأدب في ١٣/٢/١٩٩٤.
(٥٩) يقول تقرير كتب طلعت الشايب في أخبار الأدب بتاريخ ٢٠/٢/١٩٩٤ أن الأزهر كان قد تقدم بهذا الطلب عندما قامت الرقابة بممارسة صلاحياتها في إطار القوانين المنظمة لعملها، وبعد أن كانت الأسواق والمدارس قد امتلأت بالمصنفات السمعية والسمعية بصرية

- (٦١) حديث خاص مسجل من الأستاذ عبد الحى أنيب في ١٩٩٤/٩/٤.
(٦٢) عبد الحى أنيب. مصدر سابق.
(٦٣) عبد الحى أنيب. مصدر سابق.
(٦٤) عبد الحى أنيب. مصدر سابق.
(٦٥) عبد الحى أنيب. مصدر سابق.
(٦٦) عبد الحى أنيب. مصدر سابق.
(٦٧) علي أبو شادي. مجلة فن العدد رقم ١٤١ بتاريخ ١٢ أكتوبر ١٩٩٢ نص الدراسة في الملاحق.
(٦٨) المرجع السابق.
(٦٩) المرجع السابق.
(٧٠) علي أبو شادي. الكواكب العدد ٢٢٤. بتاريخ ٥/٧/١٩٩٤.
(٧١) «الإرهاي» تأليف لينين الرملي. إخراج نادر جلال. إنتاج ١٩٩٤ بطولة عادل إمام.
(٧٢) حديث الأستاذ حمدي سرور. مصدر سابق.
(٧٣) علي أبو شادي.
(٧٤) عملية فدائية نظمها مجموعة ثورة مصر ضد أفراد العدو الصهيوني بالمعرض الزراعي الصناعي الدولي عام ١٩٨٨.
(٧٥) يشير الكاتب إبراهيم سعده في مقاله بجريدة أخبار اليوم بتاريخ ١٢/٩/١٩٩٢ بأن هناك من «برهمنون الرقابة على المصنفات الفنية لرفض كل ما لا يتفق مع أفكارهم وإرهابهم وجاهليتهم من نصوص مسرحية أو سينمائية أو تليفزيونية أو إذاعية» .. وأنهم قد نجحوا في استقطاب الغالبية العظمى من العاملين في الرقابة على المصنفات الفنية فأصبح لهم اليد الطولى في أن يفرضوا رأيهم وآلا يسمحوا إلا بما يتفق مع جهلهم وعتجهيتهم سواء بالكلمة المكتوبة أو المسوعة أو المرئية».
(٧٦) حديث عبد الحى أنيب. مصدر سابق.
(٧٧) حديث عبد الحى أنيب. مصدر سابق.
(٧٨) أخبار اليوم ١٩/١٠/١٩٩٢.
(٧٩) أقلت فيلم «كشف المستور» لوحيد حامد وعاطف الطيب من ذلك القانون بأن أطلق علي جهاز الأخبار اسم «الشركة» في السيناريو لكن المسألة اكتشفت حين عرض الفيلم وأصر الأمن القومي على حذف ما يقرب من ١٨ عبارة من الحوار تنس الجهاز وطبيعة عمله.
(٨٠) المشير محمد عبد الحليم أبو

- سابق.
- (٧٦) أخبار النجوم ١٩٩٤/٣/١٩.
- (٧٧) أخبار النجوم، مصدر سابق.
- (٧٨) أخبار النجوم، مصدر سابق.
- (٧٩) أخبار النجوم، مصدر سابق.
- (٨٠) أخبار الأدب حوار وحيد حامد مع عماد عبد الرحمن ١٩٩٤/٣/٢٠.
- (٨١) نص البيان، جريدة الوفد ١٩٩٤/٣/٨.
- (٨٢) نص البيان، مصدر سابق.
- (٨٣) انظر الصورة في الملاحق.
- بيان الملاحق:
- * قانون الرقابة الصادر عام ١٩٤٧
- * قانون الرقابة على المصنفات الفنية رقم ٤٣ لسنة ١٩٥٥
- * قرار وزاري رقم ١٦٣ في ١٩٥٥/١٠/٣ باللائحة التنفيذية للقانون ٤٣ لسنة ١٩٥٥
- * قانون ٤٣ لسنة ١٩٥٥ المعدل بالقانون ٢٨ لسنة ١٩٩٢
- * القرار الوزاري ٢٢ لسنة ١٩٧٦
- * نص فتوى مجلس الدولة بشأن منح تراخيص المصنفات الفنية الإسلامية - مجلة الأزهر الجزء العاشر مارس ١٩٩٤
- * دراسة فيلم «اللائحة لا تسكن الأرض، بقلم على أبو شادي مجلة فن ١٢/١٠/٩٢
- * مقال على أبو شادي في الكواكب ٥ يوليو ١٩٩٤
- * بيان الأزهر عن مسلسل «العائلة»
- * صورة فضيلة الإمام الأكبر شيخ الأزهر يعارض دور الرقيب.

- والمطبوعات الضارة بصحيح العقيدة والسلام الاجتماعي وبالذوق العام والتي يتم إنتاجها وتداولها بغير ترخيص من وزارة الثقافة وكان بعضها يحمل الموافقة والتزكية من مجمع البحوث الإسلامية رغم أنه ليس جهة اختصاص بالتصريح أو بالمنع.
- (٦٠) أخبار الأدب ١٩٩٤/٢/١٣.
- (٦١) أخبار الأدب ١٩٩٤/٢/٢٧.
- (٦٢) مصدر سابق.
- (٦٣) أخبار الأدب ١٩٩٤/٢/٢٠.
- (٦٤) أخبار الأدب ١٩٩٤/٢/١٣.
- (٦٥) رُفِعال بعض المخرجين «لست مطالباً بأن أخذ جانب هذه الجماعات أو أدبها»!!
- (٦٦) أخبار النجوم ١٩ مارس ١٩٩٤.
- (٦٧) أخبار النجوم، مصدر سابق.
- (٦٨) صلاح سعد، الوفد ١٩٩٤/٣/٨.
- (٦٩) محمد إبراهيم مبروك، الشعب ١٩٩٤/٢/٢٢.
- (٧٠) محمد القدوسى، الشعب ١٩٩٤/٢/٢٢.
- (٧١) محمد إبراهيم مبروك، مصدر سابق.
- (٧٢) يشير القاص مجيد طوبيا في جريدة الأقاليم الصادرة في ٢٠ مارس ١٩٩٤ إلى تلك الشجاعة وسماح وزير الإعلام بهذا القدر من الحرية إلى حد انتقاد بعض منتحدي التليفزيون عمل يستحق التحية وإن كان هذا السماح جاء متأخراً عدة سنوات، وهل كان من الضروري أن يتعرض الوزير شخصياً لمحاولة الاغتيال حتى يسمح بهذا القدر من موضوع يهدد استقرار مصر واقتصادها.
- (٧٣) على أبو شادي، جريدة الجمهورية ١٩٩٤/٢/١٧.
- (٧٤) محمد إبراهيم مبروك، مصدر سابق.
- (٧٥) محمد إبراهيم مبروك، مصدر

قراءة فى كتاب « مذكرات رقية سينما ٣٠ »:

الرقابة... قناع السلطة

كمال رمزى

بالجانب الموضوعى، لذلك تأتى مسادة الكتاب، المنخوذة من كواليس الرقابة، والمتمثلة فى عشرات الظروف والملابسات التى أحاطت بمنع عرض الكثير من الأفلام التى تمت الموافقة على عرضها، أو بمنعها تماماً، بالغة القيمة والثراء، ليس بالنسبة للدارسين أو عشاق السينما فحسب، ولكن لكل المهتمين بقضايا الفكر وحرية التعبير.

الخيوط الحريية

وربما سخطت مع الكاتب فى تفسيرها وتقييمها للوقائع الصحيحة الواردة بالمذكرات، وبالتالي سنصل إلى نتائج تختلف بالضرورة عن النتائج التى تصل إليها، بل وسندرك دور الرقابة - فى المجتمع والتاريخ - على نحو يتباين إن لم يتناقض مع مفهوم الرقابة

ترجع أهمية هذا الكتاب الفريد إلى المعلومات الوفيرة التى أوردها المؤلف عن عشرات الأفلام التى تعرضت لمتابع رقابية. وهذه المعلومات لم تقم الكاتبة بتجميعها عن طريق السماع أو النقل، ولكن تأتى من خلال معايشة الكاتبة لها أثناء عملها كمدير عام للرقابة على المصنفات الفنية التى قضت فى أروقتها جل حياتها الوظيفية لمدة ثلاثة عقود .. أى ما يقرب من نصف تاريخ السينما المصرية.

ويحسب للكتاب، ميدنيا، روح النزاهة المكتوب بها، فالوقائع والأحداث الواردة بالمذكرات، تروى بصدق، مدعمة بالوثائق فى معظم الأحيان. والصراعات العنيفة التى عايشتها المؤلف..، والتى كانت طرفاً فيها، تروىها بحس أخلاقى يتحاشى تجريح أطراف الصراع الأخرى، وهى تعتمد عدم المغالاة أو ادعاء البطولة، بل لا تهتم بالجانب الذاتى قدر اهتمامها

القداصة المزيفة من فوق هامات رموز السلطة أو تلك التي توحى للمتفرج بإمكانية تغيير الواقع.

الملك والفرسان الثلاثة

من قلب الكتاب تأتى قصة الرقابة مع فيلم «الفرسان الثلاثة» وهى قصة متعددة الدلالات، تشرح وتفسر الكثير من الأمور، خاصة أن الفيلم عرض فى مناخين سياسيين مختلفين: أيام النظام الملكى، ثم فى بداية النظام الجمهورى، بعد قيام الثورة.

«الفرسان الثلاثة» فيلم المغامرات الذى قدمته السينما الأجنبية أكثر من خمس مرات، يدور حول ثلاثة فرسان شجعان، ينضم إليهم ريفى جسرور، ويدافع الأربعة عن ملك فرنسا ضد مؤامرات رئيس وزرائه، ويهدد العديد من المغامرات بنجسهم فى كشف مفسد رئيس الوزراء فيكافئهم الملك على إخلاصهم ولائهم. أى أن الفيلم الذى أخرجه جورج سدنى ينتصر للملك الصالح ضد بطانته الفاسدة. ومع هذا، وعلى الرغم من أن الفيلم أجنبى، فإن الرقابة «المخضة» فى مصر، كما سنرى، شاهدته بعيون ملكية تماما.

راقبت الفيلم لجنة مكونة من موظفتين، قررت إحداهن الترخيص بعرض الفيلم مع حذف الجملتين التاليتين «يجب القضاء على الملك» و«إن مركز الملك حرج» كما قررت حذف مشهد الملكة وهى تقبل رئيس الوزراء، فضلا عن الجزء الذى يلى إعدام «اللاى دى ونتر» والذى يظهر ضعف الملك. أما الرقابة الثانية فكانت أكثر حيلة فقررت منع عرض الفيلم، وزيادة فى الحذر اقترحت، إذا ما كان لابد من عرض الفيلم، أن تضاف إلى الحذوفات أية جملة تهز وقار الملك أو الملكية من نوع «هكذا سيكون جلالتى فى قبضتى».

أعيد «الفرسان الثلاثة» إلى شركة التوزيع التى قامت بإجراء الحذوفات المطاوعة، وقدمته للرقابة مرة أخرى.

فى ذهن المؤلف، ويرجع هذا الاختلاف إلى أن الرقابة السابقة تنظر للأحداث من موقعها الوظيفى خلف أحد المكاتب، ترصد، بدأب ودقة، حركة الأوراق والتشاورات التى تصدر منها وتأتى إليها، وتسجل، جانباً من اجتماعات المسؤولين الرقابيين، داخل القاعات المغلقة .. ولكنها لا ترى، وهى داخل حجرتها، ما يعمل فى الشارع السياسى من تيارات وتغيرات، تؤثر بالضرورة فى التوجيهات الفوقية الموجهة للرقابة .. وهى تحكى، على طول الكتاب، بروح تنبئ بالشجن، عن عنائها وإرادتها المكيدة التى حاولت، بتصميم وشجاعة، أن تحررها .. لكنها فى غمرة حماسها، لم تنتبه إلى الخيوط الحبرية القوية التى تحركها وتسيطر على تصرفاتها، وبالتالي تجعل منها، بل ومن كل رقيب يريد أن يستمر فى عمله، ليس أكثر من دمية أو عروسة «ماريونيت» ينفذ، شأنه شأن أى موظف فى جهاز الدولة، سواء برهائه أو بغير رضائه، رغبات القوى المسيطرة على زمام السلطة، والممسكة بخيوط اللعبة، تحركها فى الاتجاه الذى تريده.

تحدث الرقابة السابقة، بروح أخلاقية، عن ضرورة توفير عنصرى (النزاهة والإرادة) عند كل رقيب، وتبدو، مؤمنة ومتحمسة لدور الرقابة النبيل، المتمثل فى «الحفاظ على كيان المجتمع وقوانينه، عرفه وتقاليده، نظامه وأدابه، أمنه ومصالحه».

وبعيداً عن المناقشة النظرية للشعارات المطلقة التى يمتلئ بها الكتاب، والتى تحاول أن تقنع القارئ قسراً - بقسبة دور الرقابة، ستجد أن تكريات المؤلف تحطم هذه الشعارات بل وتنسف مجمل تصورات الرقابة السابقة، فالتيار الذى ترويه، الربرة فى جوهرها، تكشف دور الرقابة كمخالب من مخالف السلطة، وتؤكد أنه أهم أجهزة القسم الفكرى والروحى، وأنه مسئول عن تثبيت الأوضاع القائمة فى ذهن المواطن، مهما كانت ظالمة، ومهمته وقائية فى الحل الأول، عليه أن يعمل بلا كلل، من أجل منع تسرب أية آراء وأفكار تنزع هالات

اضطراب المعايير ..

أم سوء النية ؟

تختلط صورة الرقيب الواقعية، في الكتاب، بالصورة التي تتعناها الكاتبة، فيبدو، من خلال أمانيتها، كما لو كان قاضيا عادلا، يقف على أرض صلبة، يصدر أحكامه بوازع من ضميره، ولكن في اللحظات الحاسمة، سرعان ما تتبخر الصورة الوهمية مفسدة الجال للصورة الحقيقية التي تؤكد أن القرار النهائي ليس للرقيب -حتى وإن كان على صواب- ولكن للجهات الأكثر قوة ونفوذًا -حتى وإن كانت في مستوى الشبهات- فلننظر إلى الدلالات الخطيرة لقصة الرقابة مع فيلم «شمشون ودليلة».

خلال المعارك الدامية بين العرب والصهيانية عام ١٩٤٨ كانت ستوديوهات شركة براوننت الأمريكية منهكة في العمل، على نحو محموم، لإنهاء فيلم «شمشون ودليلة» الذي أسند إخراجة لسميسيل دي ميل .. وما إن انتهت منه الشركة حتى شحنته، على الفور، إلى البلدان العربية بهدف عرضه في كافة عواصمها، وفي وقت واحد.

شاهدت الفيلم، في القاهرة، لجنة مكونة من رقيبين، قالت واحدة، بعوي وحكمة، إنها ترى أن هذه الأفلام إنما تصنع «لتقوى روح اليهود، وأنها نوع من الدعاية لليهود فيما بينهم، ولا داعي لأن نفصح مجالا لها» وقالت الثانية، بمسهم وتفهم «الفيلم غير صالح للعرض في مصر رغم أن قصته معروفة لأنه يظهر اليهود أبطالا فينتصرون في النهاية، وثمة اعتراضات أخرى على قوة شمشون الذي ظهرت خارقة للعادة، وعلى دعائه لله الذي استجاب له ليجعل اليهود شعب الله المختار، وأن هذه الفكرة يجب ألا يرخص بها».

لم يكن هذا الرفض، القائم على أسس معقولة، سوى حلقة أولى في مسلسل عرض «شمشون ودليلة» فالشركة الثرية، الواسعة النفوذ، المدركة للكثير من الأوضاع داخل مصر، تتجه بالضبط على

وأمر مدير المطبوعات -المسئول عن مراقبة الأفلام أيضا- أن ترى الفيلم لجنة ثانية، كانت السيدة اعتدال ممتاز ضمن أعضائها، وها هي تعترف، ببساطة ونزاهة، «عندما شاهدت الفيلم أضفت إلى ملاحظات زميلتي، أنه ينبغي هدف عبارات تشير إلى امتحان الملك، وتغمز إلى العلاقة غير المشروعة التي كانت قائمة بين الملكة ورجل آخر غير زوجها .. وتلك التي تفيد بأنه ليس هناك عدل بالدولة» .. وتفسر الكاتبة، بل وتبرر قرارها، ببراءة مدهشة عندما تقول «كان في الذهن آنذاك، أمران .. الأول هو ذبوع الشعارات والمقاتلات -في مصر ١٩٤٩- التي كانت تمتصن الملك، والثاني ذبوع إشاعة كانت تدور حول علاقة بين الملكة السابقة نازلي وأحمد حسنين باشا»!

في هذه التجربة، والتي رويت بصديق، لن نجد مكانا لما تقول به الرقابة حول ضرورة أن يكون الرقيب «نزيها وعادلا، قوي الإرادة .. الخ» فدوره ووظيفته تحتم عليه أن يتشهم أية مشاهد أو جمل أو كلمات من شأنها أن تزعم السلطة أو تخدش قدسية النظام، مهما كانت السلطة مهترئة أو النظام أيلًا للسقوط.

والجدير بالملاحظة أن الرقباء الذين شاهدوا «الفرسان الثلاثة» بعيون البلاط الملكي قبل الثورة، هم أنفسهم، الذين وافقوا، بلا تحفظات، على عرض الفيلم كاملا بعد الثورة، ثم وافقوا، بحماس، على عرض المعالجة الجديدة لذات القصة، والتي قدسها «ريتشارد ليستر» لاحقا .. وتاكيدا للولاء للنظام الجمهوري، أو ربما تنفيذا لأوامر شفوية، قامت الرقابة بحذف أو كشط صورة الملك، حتى تلك المعلقة على المصدران خلف المكاتب الحكومية، في الأنلام المنتجة في ظل النظام الملكي.

ولا يعني هذا إدانة المؤلف، أو أي رقيب سابق أو لاحق، ذلك أن المسألة لا تتعلق بميول الرقيب الشخصية، ولكنها تعبر عن، وتنقد، توجهات النظام الذي يحمي نفسه، فكريا من خلال جهاز الرقابة.

مصر» .. فهل تم توجيه كاتب التقرير، من جهة ما، وشكل ما، نحو التصريح بعرض الفيلم؟

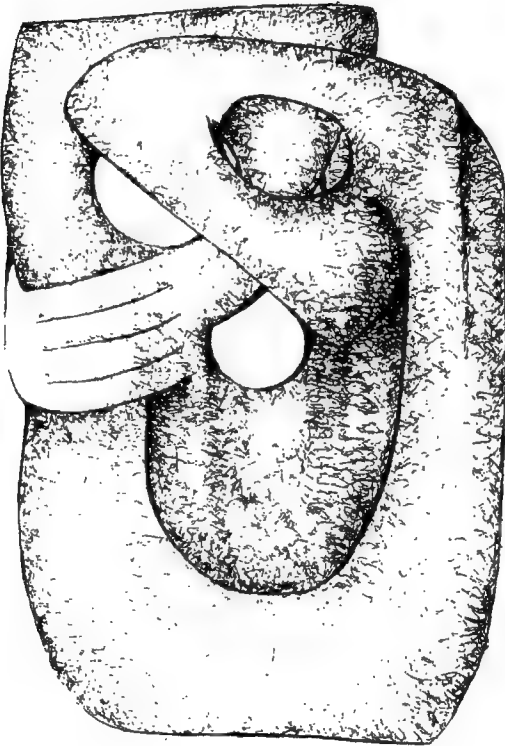
عموماً، في شهور قليلة من العام المضطرب ١٩٥٠ تتغير بعض القيادات، ويستند إلى موظف بإدارة المطبوعات، هو عبد المنعم شemis، مراقبة الفيلم من جديد، بعد أن تم عرضه بالفعل، وجاء تقرير شemis كما لو كان رداً على تقرير العطيفي، فقد قال «يخيل إلي أن إخراج فيلم سينمائي ضمن عن شمشون في هذه الآونة التي يحاول فيها اليهود إنشاء وطن قسومي لهم في فلسطين ليس إلا دعاية لبعث الروح المعنوية في قلوب اليهود .. وليس يشفع لنا في هذا المقام أن نقول أن إحدى الفرق الأجنبية قد مثلت شمشون ودليلة على مسرح الأوبرا في العام الفاشست ..» وبكلمات واضحة صريحة، حاسمة، أنهى عبد المنعم شemis تقريره بقوله «لست أرى من مصلحة أحد أن يعرض مثل هذا الفيلم، مهما كانت قيمته الفنية، في مثل هذه الآونة الخطيرة التي تجتاحها المشاكل السياسية خاصة بين مصر وإسرائيل».

وبرغم تماسك آراء هذا التقرير، وجهاتها، إلا أن وكيل وزارة الداخلية المريب، قام بالتأشير على ذات التقرير، بالموافقة على عرض الفيلم .. ووكيل وزارة الداخلية هذا، بعد أن تعرض الفيلم للمنع من جديد، كان يدأبه وإصراره وراء عرض «شمشون ودليلة» مرة أخرى.

هنا ستلمس تقلص دور الرقابة، وخفوت دور الرقباء، وبرز دور رجال وزارة الداخلية، خاصة ضباط «القسم الخاص» والمستشارين القانونيين، كما ستلاحظ الطبيعة الفاسدة لعدد من «باشوات» هذه ألوزارة. وستنتهي إلى نفوذ شركة برامونت الثرية، ومثابرتها في «النضال» من أجل عرض الفيلم، وإصرارها على إغراق السوق بنسخه التي استهلك منها ١٢ نسخة في الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٤، عندما منع الفيلم تطبيقاً لقرارات مكتب مقاطعة إسرائيل. وجدير بالذكر أن «شمشون ودليلة» كان أحد الأفلام القليلة التي تم دبلجتها إلى

«الممسكين بخيوط اللعبة» كبار المسؤولين بوزارة الداخلية، فتطالب وكيل وزارة الداخلية بإعادة فحص الفيلم، وسرعان ما يستجيب وكيل الوزارة، ولكنه بدلاً من أن يعيد الفيلم إلى إدارة الرقابة لمشاهدته مرة أخرى، يكلف المستشار القانوني لإدارة المطبوعات لكي يكتب تقريراً عن الفيلم .. وينفذ المستشار المأمورية، ويكتب في تقريره عبارات من نوع «وحيث أن قصة هذا الفيلم قصة تاريخية معروفة، وليس فيها ما يمس مصر أو موقفها من الصهيونية، وحيث أنه لم ترد في هذا الفيلم أي عبارة عن اليهود أو الوطن القومي لهم .. وحيث أن الفرقة الإيطالية التي استقدمتها الحكومة المصرية هذا العام قد مثلت أوبرا شمشون ودليلة» وهذا يمثل اتجاه المسؤولين في مصر من رغبة في السماح بعرض مثل هذه القصة، نصح عرض ذلك الفيلم بعد حذف العبارات الواردة عن مصر».

والحق أن هذا التفسير المتناقض، والمتكلف في سداخته، يثير أكثر من علامة استفهام، خاصة وأن كاتبه هو الدكتور جمال العطيفي، وزير ثقافة أنور السادات بعد ربع قرن، والذي كان أحد وكلاء النيابة المسؤولين عن تكليف التهم للمفكرين الوطنيين اليساريين خلال الضربات التي وجهت لهم في أواخر الأربعينيات، والذي كان لا بد وأن يكون ملماً باتجاهات الشركة المنتجة، والتي تسيطر عليها رؤوس الأموال اليهودية، كما كان من المؤكد أن يكون على دراية بنزعات سيسيل دي ميل الصهيونية، والتي لم تكن مجهولة في مصر حينذاك، لذلك لا يمكن أن يكون الأمر مجرد مشاهدة حسنة النية، تقترب من الجهل، لفيلم نشرت الصحف أخباراً منعه في العديد من الدول العربية .. أما عن التقرير نفسه فلعلك تلاحظ ذلك التناقض في قوله «ليس فيه ما يمس مصر» مع المطالبة بحذف «العبارات الواردة عن مصر» ولعلك تصب برغبة في التوصل من المسئولية عندما يقول بأن عرض مثل هذا الفيلم «يمثل اتجاه المسؤولين في



إلى مصر في إحدى دورات مهرجان القاهرة السينمائي الأول، خاصة عندما اعتلت منصة الاستقبال وتحدثت الكرامة الوطنية للجميع وهي تلوح بيدها قائلة «شالوم... شالوم».

أما عن «دكتور زيفاجو» الذي أخرجه دافيد لين، فإن الشركة، بعد أن رفض عرض الفيلم في العام ١٩٦٦ قدمت التظلم تلو التظلم، ثم، في عام ١٩٧٢، بعد أن طرد السادات الخبراء السوفييت، وجدت الشركة أن وقت الحركة قد حان، فتقدمت، من خلال وكيل لها، هو المخرج التلفزيوني محمد سالم بطلب عرض الفيلم.. حيث تمت الموافقة بالفعل.

التصوير داخل مصر

تعد الصفحات التي كتبتها اعتدال معتاز تحت عنوان «أفلام التصوير الخارجي» والتي تتعرض للأفلام ذات الإنتاج المشترك، بين مصر وإحدى الشركات الأجنبية، أو المصورة داخل حدود الوطن، من إنتاج أجنبي، من أكثر الصفحات صدقا، وإن كانت من أشدها إيلافا أيضا.

تعطي الكاتبة نماذج من المشاهد التي تصورنا نحن العرب، بامتهان ما بعده امتهان، وتمتلئ بالإساءة والافتراء، وهي أفلام، وبالمفارقة، نساهم في إنتاجها، فمثلا في فيلم «الجماعة» يتشجع ممثل أجنبي يوشاح الرجل العربي المعروف ويضع العقال على رأسه والجمام في فمه ويمشي على يديه ورجليه لتمتطي ظهره امرأة تسوقه سوق الحمير.

وإذا كانت أفلام مثل «أبو الهول الزجاجي» أو «القاهرة» «المؤامرة»، والتي ساهمنا في إنتاجها؟ تقدم المجتمع المصري على أنه أمة في الجهل والتخلف، تسيطر عليه عصابة متخصصة في القتل والسرقة، فإن ثمة أفلاما أخرى، قدمت لها التسهيلات لكي تصور داخل مصر، ولكي تقدم مضامين سياسية معادية لنا، في إطارات مالية مبهرة، تجعلها أشد تأثيرا وخطورة.

اللغة العربية، لكي يستمتع به من لا يعرف الإنجليزية، ومن لا يعرف قراءة الترجمة العربية!.

كليوباترا .. ودكتور زيفاجو

تستعرض الكاتبة المزيد من الملباسات التي أحاطت بمنع أفلام أجنبية عديدة، وإذا كانت المسألة، بالنسبة للأفلام التي منعت لأسباب أخلاقية، تتعلق بالجنس والعري، تنتهي بقرار المنع، فإن الأمر يختلف تماما بالنسبة للأفلام التي تتعرض للمنع لأسباب سياسية، فبالشركات المنتجة لأفلام مثل «كليوباترا» و«دكتور زيفاجو» و«كلانزها» في مصر، يخوضون المعارك من أجل عرض أفلامهم، والتي تتضمن مواقف وآراء سياسية، مما يؤكد أن المسألة لا تتعلق بالكسب المادي الذي تحرص عليه هذه الشركات، ولكن، في المل الأول، تهدف إلى نشر وتدعيم الفكر السياسي الذي تروجه هذه الشركات، وهو الأمر الذي لا تلتفت له مؤلفة الكتاب على الرغم من أن صفحاته تنطق به.

تبدى الرقابة السابقة تعاطفها، إن لم يكن إعجابها، بمثل هذه الأفلام «نظرا لارتفاع مستواها الفني» وهي، بعد أن ترفض مثل هذه الأفلام تعبّر عن سرورها المؤسف بتحقيق «إحدى آمانياتي الرقابية» بعرض «كليوباترا» عام ١٩٧٩، على الرغم من أنها - مشكورة - تورد تصريحاً مستقفا لاليزابيت تايلور، بطلة الفيلم المعروفة بولاؤها لإسرائيل، تقول فيه لحرر إحدى المجلات الأجنبية «ذات مرة منعني ناصز من الدخول إلى مصر لأنني يهودية، ولكن فجأة سمع لي بالدخول، إنه لن المضحك أن أكون أول ملكة يهودية لمصر».

ولم تذكر الكاتبة شيئا عن طريقة الاستعلاء المهينة التي عاملت بها اليزابيث تايلور الجمهور عندما حضرت

طريق الحقائق الدبلوماسية .. وهنا تثير الكاتبة شكوكاً جديدة بأن تؤخذ مأخذ الجد -لها ما يبررها- حول هدف بعض الشركات الأجنبية من التصوير فى أماكن معينة، خاصة بعد أن تقدمت إحدى هذه الشركات، بعد النكسة، بطلب تصوير رمل حلوان ورمل المعادى ورمل دهشور، وهى الأماكن التى كانت القوات المسلحة المصرية تقوم فيها ببناء نفسها وتجرى على أرضها تدريباتها، وما يدعم شكوك الكاتبة ما تثبته من انزعاج الرقباء المصاحين لبعثات الشركات الأجنبية من حداثة وكفاءة وتعقيد آلات التصوير التى يستخدمونها .. إن هذه الشكوك، مرة أخرى، ومن خلال معايشة الكاتبة للتجربة، جديدة بأن جعلنا ندرك أن السينما، عند الشركات التى تهتم بنا، بقصصنا وأرضنا وعالمنا، ليست مجرد صناعة وفن وتجارة، ولكنها سياسة .. وأشياء أخرى.

الأفلام المصرية والذاكرة المفقودة

يتضمن الكتاب الذى يقع فى ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير تسعة فصول عناوينها كالتالى: مقص الرقيب وفيلم شمشون ودليلة - الرقابة فى مصر الحديثة- أفلام معاناة وكيف أن ضغوطاً مختلفة أثرت على ظهورها أمام المشاهد المصرى - موقف الرقابة من الأفلام غير الممتازة- المؤسسة المصرية العامة مالها وما عليها - كيف قاومت المؤسسات الفنية بوزارة الثقافة القوانين الرقابية - الرقابة ووسائل الاعلام - الرقابة والموقف من الدين - الرقابة بلندن وباريس.

وبما كان من الأفضل أن يقسم الكتاب تقسيمة تختلف عن التقسيمة التى ظهر بها، ذلك أن مادة فصوله تتداخل مع بعضها، لكن المأخذ الأهم، يتمثل فى غلبة الاهتمام بالمشاكل التى أثارته الأفلام الأجنبية على حساب الاهتمام بالأفلام

وتعطى الكاتبة مثليين من هذه النوعية «الوصايا العشر» لسميسيل دى ميل- مرة أخرى دى ميل- «الخرطوم» الذى أخرجه بازيل بيرون. فى الفيلم الأول قدم سلاح الفرسان المصرى التسهيلات اللازمة من جنود وسلاح وخيل ليقوموا بتمثيل مشاهد طرد وسحل وقتل اليهود -ترجمة لما جاء فى سفر الخروج- فأصبح الفيلم وثيقة دامغة تريد أن تثبت للعالم أن المصريين يكنون الكراهية لليهود منذ الأزل، وبذلك يساهمها الفيلم، والذى ساهمنا فيه، فى الإثبات الكاذب بأن الإنسان المصرى، مجبول على العنصرية. أما «الخرطوم» الذى يعيد البطولات الانجليزية الزائفة على حساب الشعبين المصرى والسودانى، فإنه يستعين بالمصريين فى تمثيل أدوار «محطة للكرامة والعزة والقومية» على حد تعبير الكاتبة التى تواصل «بالنسبة للمصريين لم يظهر منهم سوى المساوى، فمظهرهم مزر، وصبرهم على احتمال المشاق فى الصحراء قليل بعكس أبناء الانجليز. وقام أحد المصريون أثناء حصار الخرطوم بسرقة الفلال وبيعها فأعدمه جوردون ..» وبالنسبة لشعب السودان «فقد أظهره الفيلم بمظهر الراغب فى بقاء الحاكم الانجليزى فى بلده بل كان يستمد من شخص جوردون روح الصبر والشباب ويسبقه بالحفاوة والرجاء فى كل مكان، أما أتباع المهدي فهم قوم متعصبون لا رحمة عندهم ويسرون سيرا أعمى وراء غرافات المهدي».

ولن استرسل فى متابعة التفاصيل القاسية التى أوردتها الكاتبة، شفقة بنا جميعاً، المهم أن الكاتبة وهى تؤكد -عن حق- أن الدولارات التى دخلت الخزائنة المصرية، مهما كان حجمها، لا تساوى الخسارة الوطنية التى لحقت بمصر من جراء تصوير مثل هذين الفيلمين على أرضها، تكشف النقاب عن أن شركات الإنتاج الأجنبية تتسلل للتصوير داخل البلاد عن طريق أجهزة حكومية -غير رقابية- مثل وزارة السياحة وهيئة السينما، وأن الشرطة المصورة تهرب للخارج -دون أن تمر على الرقابة- عن

الأخر» لغالب شعث .. فهذه الأفلام، التي شاهدها الجمهور لاحقاً، ظلت حبيسة عليها الصفيح سنوات طويلة، وعرض بعضها بعد حذف العديد من مشاهد، وعرض البعض الآخر في جو عدائي خائق من قبل السلطة والأفلام التابعة لها، وقد وصف وكيل وزارة الثقافة، حسن عبد المنعم، وهو أحد أعضاء مجلس الرقابة، في مقال له بمجلة السينما والمسرح -إبريل ٧٤- تحت عنوان «أفلام ممنوعة .. لماذا؟» «إن الأفلام» العصفور» و«زائر الفجر» و«التلاقي» تقدم «صورة شائبة حرصت حرصاً على تشويه وجه الحياة في المجتمع المصري بصورة لا نظير لها» .. أما «الظلال في الجانب الآخر» فقد نشرت جريدة الجمهورية القاهرية في ٨-٥-١٩٧٥ خبراً يقول «الظلال في الجانب الآخر الذي أنتجته جماعة السينما الجديدة، صدر قرار وزير الثقافة -يوسف السباعي- أيامها- بعدم عرضه أو توزيعه في الداخل أو الخارج».

ما الذي حدث بالضبط في كواليس الرقابة مع هذه الأفلام، ولماذا لم تهتم بها الرقابة السابقة كما اهتمت بإبراز دفاعاً المشكور عن فيلم «ميرامار» لكمال الشيخ، هل أرادت الكاتبة أن تحافظ على الصورة ناصعة لرقابة السبعينيات فاهملت مجرد ذكر أسماء هذه الأفلام التي كان اضطهادها جريمة في حق حرية التعبير؟

عود على بدء

في الوقت الذي أفرجت فيه الكاتبة ثلاثين صفحة «لرقابة بلندن وباريس» لم تخصص أكثر من خمس صفحات لتاريخ «الرقابة في مصر الحديثة» وهي صفحات قليلة مكتوبة بعجلة شديدة، تفتقر إلى الكثير من المعلومات الجوهرية، التي بدونها يبدو الكتاب فاقداً لجزء أساسي من الذكورة.

تبدأ المؤلفة تأريخها العام لنشأة الرقابة في مصر بالخطاب الدوري الذي كان يوجهه «كلوت بك» إلى القنصليات

المصرية، فالرقابية -لسبب ما- تحاشت الخوض في ملايسات منع الأفلام المصرية، وبالتحديد تلك التي أثارت مناقشات وخلافات سياسية.

ركزت المؤلفة ذاكرتها في تجاربها التي وقفت فيها ضد الأفلام «الهائبة فنياً» والتي تستعين بالعري والجنس لتحقيق أهداف تجارية .. والحق أن أحسداً لا يستطيع أن يدافع عن الأفلام التي حاولت منعها سابقاً ولا تزال تهاجمها حالياً، خاصة تلك التي أنتجها القطاع العام، ولم يكن يليق به أن يفعل، مثل قصر الشوق، والناس إلى جوه، وسارق الحفظة، ورضا بوند، وسكرتير ماما، وأصعب زواج في العالم، وسوق الحريم، وزوجة غيورة جدا .. هذا على سبيل المثال لا الحصر.

ومن الواضح أن الرقابة السابقة تعرضت لمتاعب شديدة في صدامها مع القطاع العام، المتمتع بنفوذ كبير، بصفتها هيئة تتبع وتمثل الدولة .. وقد دفعتها هذه المتاعب، والتي تحدثت عنها بالتفصيل، إلى إصدار الحكم القاسي «أن القطاع العام في السينما والمسرح هو المسئول في رأيي عما أصاب السينما والمسرح من انحسار في السنوات الأخيرة».

وهذا الحكم القاسي، الذي يشوبه بعض الظلم، يتجاهل ذلك الطابور من الأفلام الجادة التي قدمها القطاع العام: البوسطجي، والحرام، وليل وقضببان، والزوجة الثانية، والأرض، والمومياء، واللص والكلاب، والقاهرة ٢٠، والرجل الذي فقد ظله، ويوميات نائب في الأرياف، .. هذا على سبيل المثال لا الحصر .. ولا يعني كتابة أسماء هذه الأفلام دفاعاً مطلقاً عن مجمل إنتاج القطاع العام، ولكنه يعني التحفظ على حكم الكاتبة -الجامع المانع- الذي يريد إعدام تجربة لم تكن السلبات في سمتها الوحيدة.

تجاهلت الرقابة -اعتقد متعمدة- أفلاماً كان يليق بها أن تحدثنا عنها، فلا يمكن أن تكون قد بهتت في ذاكرتها، مثل «العصفور» لـيوسف شاهين، و«زائر الفجر» لـمدوح شكوى و«التلاقي» لـصبحي شفيق و«الظلال في الجانب

المعبرة عن القوى الحاكمة والمطالبة بتثبيت الأوضاع، وصارت مطالبة بأن تسبح مع أبطالها في عوالم وهمية أكثر من أن تكون واقعية.

هناك .. وهنا

ولو أن المؤلفة قارنت بين تكوين الرقابة في الغرب «انجلترا وفرنسا» وتكوين الرقابة في مصر، لكانت قد استطاعت أن تحلل لنا آليات اتخاذ القرار هناك وهنا، وعلى الرغم من أنها لم تفعل، إلا أن زيارتها للدولتين، ودهشتها مما يدور هناك، والمعلومات التي أوردتها، على طول الكتاب، حول الرقابة في مصر، تعطينا فكرة، بل وتفسر لنا، أجواء الحرية الليبرالية المتوفرة هناك، والأجواء الخائفة المتفشية هنا.

عندما زارت الكاتبة لندن عام ١٩٦٩ كان يعقد «مؤتمر قانون الآداب المكشوفة» برئاسة رئيس مجلس الآداب والفنون ولفت نظرها أن المشاركين في المؤتمر لا علاقة بينهم وبين الحكومة، فهم يمثلون هيئات لها شأنها في المجتمع، وتعتبر عن قطاعات المعلمين والشباب وأساتذة الجامعات والفنانين والطلبة والأحزاب .. وبعد أن تقرر، في نهاية المؤتمر «أن تلغى البقية الباقية من القوانين التي تعاقب على نشر أو تقديم أو عرض الأعمال الفنية المكشوفة وكذلك إلغاء الرقابة بالحاكم على هذه الأعمال، أصبح لزاماً على وزير الداخلية الانجليزي، أن يتخذ الإجراءات البرلمانية والتشريعية لتنفيذ هذا القرار».

ولعلك تلاحظ مدى تنوع واتساع القوى المشاركة في اتخاذ القرار، وهي قوى لها وزنها أصلاً في المجتمع وعلى الخريطة السياسية .. والأهم أن قرارها يلزم وزير الداخلية -وزير الداخلية نفسه- باتخاذ إجراءات تنفيذه.

وفي فرنسا ستلمس انعكاس القوى المتواجدة في الواقع على تكوين لجنة الرقابة التي تضم ٢٥ شخصاً -٧ موظفين

الأجنبية و٢ فرق التمثيل، بناءً على أوامر محمد علي، ينظم فيه العلاقة بين الفنانين والجمهور، بعدما تكررت الاشتباكات، داخل المسارح، بين المتفرجين والممثلين .. ويلزم الخطاب فرق التمثيل بضرورة احترام الآداب العامة كما يلزم الجمهور بمراعاة آداب المشاهدة.

وتشير الكاتبة إلى انتشار العروض المسرحية في عهد اسماعيل الذي شهد أول ضربة توجه لفرقة مسرحية عندما أصدر اسماعيل ديكريته بخلق مسرح «يعقوب صنوع».

وبعد احتلال بريطانيا لمصر صدرت لائحة المطبوعات التي نظمت العلاقة بين الصحف والمجتمع والدولة في إطار سياسة اللورد كرومر التي ازدادت شرارتها مرتين: مرة بعد حادثة دنشواي، والأخرى مع اندلاع الحرب العالمية الأولى وإعلان الأحكام العرفية. ففي العام ١٩١٤ صدرت لائحة للمطبوعات والأفلام،

وانشئت إدارة خاصة لمتابعة تطبيق بنود اللائحة، تتبع وزارة الداخلية ويتولاها أجناب يرعون بالطبع مصالح الانجليز وحلفائهم .. وتنفذ الكاتبة، من بداية الحرب العالمية الأولى إلى ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث تغير النظام وتغيرت بالضرورة الكثير من الأوضاع الرقابية.

وهذه الفقرة الواسعة تتجاهل مساحة زمنية تربو على الأربعين عاماً -أي أكثر من نصف عمر السينما المصرية- اضطهدت فيها أفلام هامة، تعرض لها الناقد سمير فريد في دراسته عن الرقابة بهذا العدد من «أدب ونقد» .. وشهدت صدور أخطر القوانين الرقابية عام ١٩٤٧.

إن الرقابة السابقة تشكو من ضعف مستوى الفيلم المصري، ولكن، لو كانت قد نظرت إلى القوانين الرقابية خاصة قانون ١٩٤٧، ولو أنها أتعبت ذاكرتها بالأفلام التي طعن بها مقص الرقيب، لنظرت بشفقة إلى هذه السينما «الضحية» التي عاشت طفولتها وضبابها وشبابها في جو قاتم من الإرهاب الفكري، محاطة بالنواهي والمحاذير والمنوعات، وبدت مضطرة، لعنف سطوة الرقابة

المتعنتة، المذمورة من الكلمة أو اللفظة، تؤكد في إحدى دلالاتها العميقة، أن الشعب لم يكن، بأي مفهوم، قائداً للدولة، على أي مستوى، ولا حتى شريكا صغيرا في القيادة .. وهذه الدلالة تستطيع أن تستخلصها، من خلال قراءة مفزى مذكرات رقيبة لمدة ٢٠ عاما، وإن كانت الكاتبة لم تنتخب لها .. وتستطيع أن تتأكد منها، مرة ثانية، عندما تقارن بين تكوين الرقابة في مصر، وتكوين اللجان الرقابية في إنجلترا أو فرنسا.

أخيرا، إذا كنت تريد أن تستشرف الأوضاع المستقبلية للرقابة، بناء على الأوضاع الحالية، فيمكنك أن تدرك، بعد هذه الرحلة، أن المستقبل الأفضل، المأمول، مرهون بأن يصبح للقطاعات الشعبية حضور حقيقي على الخريطة السياسية، ووجود ما في مطبخ صناعة القرار، ويومها، فقط، لن يتكرر المشهدان المؤلمان اللذان حدثا مؤخرا .. الأول لعدد من الفنانين، بينهم مسعالي زايد ويهسي الفخراي والمصور محمود عبد السميع، يقفون كمتهمين أمام محقق بنبابة الآداب، بعد بلاغ من ضابط بوليس -ليستجوبهم- على نحو مهين، عن « الفعل الفاضح » الذي قاموا به في فيلم « للحب قصة أخيرة » البالغ الرقي، الذي أخرجه وأفت الميهي .. والمشهد الثاني لوزير الثقافة وهو يتقدم، ممثلا، نحو وزير الدفاع، بعد مشاهدة فيلم « البريء » الصادق والشجاع، مستفسرا سيادته، إذا ما كان سيسمح ويوافق، مشكورا، على عرض الفيلم.

رسميين- ٧ من ممثلي مهنة السينما - ٨ من علماء الاجتماع وعلماء النفس والقضاة والأطباء والمدرسين والاتحاد الوطني لجمعيات الأسر واللجنة العليا للشباب وجمعية العمد بفرنسا .. وجدير بالذكر، برغم هذا التشكيل الديمقراطي - أن جمعية « مؤلفي الأفلام » و« الجمعية الفرنسية لنقاد السينما » رفضتا المشاركة في الرقابة، ذلك أنهما توقعتا أن يلتزم بعض أعضاء هذه اللجنة « بالنظرة البوليسية » للأعمال الفنية، وبالتالي فإنهما، منذ البداية، لن تورطا نفسيهما في الرقابة.

أما في مصر، ومن خلال الكتاب، لن تشعر بتواجد أية قوى شعبية داخل الرقابة، لا نقابات أو اتحادات أو أحزاب، فالرقابة منذ نشأتها حتى الآن، حكومية خالصة تهيمن عليها، في البداية: وزارة الداخلية والقصر الملكي والحاكم العسكري البريطاني، وعندما تأتي الثورة ويتغير النظام، ويلغى قانون ١٩٤٧ وتحل مكانه لائحة ١٩٥٥ التي لا تحتوي إلا على بنود عامة، لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، والتي تعطى للفنان هامشا واسعا للتعبير عن أفكاره، تجد أن الرقابة تظل حكومية .. حقا ستطالعك أسماء بعض الوجوه الفكرية في مجلس الرقابة، ولكن، في المواقف الحاسمة، يظهر في مقدمة الصورة كبار المسئولين في الاتحاد الاشتراكي الحكومي .. بل وقد يتدخل رئيس الجمهورية نفسه، ليصرح بعرض فيلم « شيء من الخوف » ١٩٦٩ الذي أخرجه حسين كمال عن رواية لثروت أباطة.

إن مسيرة الرقابة السينمائية

محاولة لأحد رواد الفكر الاشتراكي في السينما المصرية-

« نص سينمائي مجهول لعصام الدين حفني ناصف » :

تضحية حمقاء

د. محمد كامل القليوبى

تتنازل عن طرح فكرة هامة عن علاقة الجماهير الشعبية بالبورجوازية المصرية في ذلك الوقت ، إن ذلك الجانب في تجربة عصام الدين حفني ناصف في السينما يعطى نموذجاً فريداً بين الكتاب والمثقفين في هذه الفترة المدكرة التي اعتبرت فيها السينما مجالاً ابتعد عنه الكتاب والمثقفون لفترة طويلة ، فمنذ ظهور أول فيلم روائي طويل في مصر وهو فيلم "ليلي" من إخراج استيفان روستي ووداعه في ١٦ نوفمبر عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٤٠ عندما قدم عصام الدين حفني ناصف محاولته هذه ، لم يظهر أى فيلم مأخوذ عن نص أدبي باستثناء فيلم "زينب" المأخوذ عن قصة محمد حسين هيكل عام ١٩٢٠ ، ولم يحاول أى كاتب مثقف أن يكتب مباشرة للسينما ، ولم يتجه أى مثقف لتقديم للعمل في السينما باستثناء كمال سليم الذي بدأ يكتب مقالات عن الدعاية والسينما في

النص الذي تقدم له ليس مجرد وثيقة نادرة في السينما المصرية فحسب وإنما أيضاً وثيقة نادرة في الفكر الاشتراكي المصري ، فهو أول محاولة للفكر الاشتراكي بارز للعمل في السينما المصرية لكتابة قصة سينمائية لم تسمح الجهات المسؤولة في ستوديو مصر بإنتاجها ، وهذا النص المجهول لعصام الدين حفني ناصف يضع أيدينا على الطريقة التي فكر بها أحد رواد الفكر الاشتراكي في مصر وأول مفكر اشتراكي بارز يتجه إلى السينما بعد تاريخ طويل من النشاط الفكري والثوري ، والذي يعود تاريخه إلى خمسة وخمسين عاماً مضت ، بوضع كيف حاول أحد رواد الفكر الاشتراكي في مصر أن يعبر عن أفكاره من خلال السينما كأداة اتصال جماهيرية شعبية ليقدم أفكاره خلالها ، بصورة قد تبدو مبسطة إلى حد ما وتتخلل بدرجة أو بأخرى عن الطموح الثقافي والفني لهذا الجيل ولكنها لا

للعمل في السينما قانون الإنتاج وشروط سوق التوزيع ومواصفات السينما المصرية الجاهزة كما هو الحال في التزامه القانوني بالعمل السياسي القانوني العلني أيضاً ، طامحا في نفس الوقت إلى استخدام السينما باعتبارها أكثر وسائل الاتصال الجماهيرية ، ذيوها وانتشاراً في عصرنا ليقدم مفاهيم من خلالها ملتزماً بمواصفاتها التي استقرت في هذه الفترة على نمط شبه جاهز تقريبا ، فالشهير في قصة عصام هو نفس شرير السينما المصرية التقليدي الذي لا يتورع عن عمل أي شيء ، ولكنه يتخذ هنا شخصية الاقطاعي الثري ، وهو لا يمس شرور هذا الاقطاعي من ناحية وضعه الطبقي ولكن من ناحية الشر الكامن في نفسه الذي يحركه بشكل غرائزي على الأغلب كوارث متلاف وزر نساء ، بينما على العكس من ذلك نرى والده الاقطاعي الطيب وشقيقه الوارث العقل دون أن يتناولهما بالنقد ، فميرر نقد الاقطاعيين في هذا الفيلم ليس نهيهم واستغلالهم للفلاحين ولكن الشرور الكامنة داخلهم والتي جيلوا عليها بعيدا عن وضعهم الطبقي نفسه ، والذي لا يصبح أساسا لتصرفاتهم وإنما عاملاً مساعداً فحسب على ممارسة سلوكيات شريرة ، فهمام الأخ الأكبر نراه منذ البداية لا يتورع عن مغالبة أرملة أخيه المتوفى ثم يقصد إلى المسجد مباشرة ليصلي إلى جوار والده ، ويتأمر مع أخيه خالد ليرثا والدهما ، ويرشو كاتب الزراعة ليكتب المبيعات اللازمة ، ويهمل في العناية بوالده ليتركه يموت. (وإن كان عصام الدين حفني ناصف لا يترك هذه الفرصة تمر دون أن ينتقد عدم ثقة الفلاحين بالطب واستعانتهم بالمشايخ لقراءة الأوردة بحجة أن الله هو الشافي وليس للطب ضرورة في العلاج) ويعكف على اللهو والسكر والمقامرة ، ويتخذ من الدوار في القرية مركزاً لشهواته ، ويصادق راقصة خلية ، ويؤدي بسانقه إلى السجن فداء لنزوة الراقصة في قيادة السيارة التي انتهت بقتل إحدى الفلاحات ، ولا يتورع عن إقامة علاقة مع زوجة السائق بعد أن يضغط عليها

مجلة "الفجر" عام ١٩٣٤ حتى أتيح له أن ينقد فيلم العزيمة عام ١٩٣٩ ، ولكن كمال سليم نفسه لم يكن كاتباً وإنما كان على الأصح سينمائياً مثقفاً فحسب ، ولم نعرف قبل عصام الدين حفني ناصف كاتباً ذا وزن هام وأحد رواد الفكر الاشتراكي يتجه إلى الكتابة للسينما مباشرة كما فعل .

والواقع أن عصام الدين حفني ناصف كان محارباً على كل الجبهات وكان مثقفاً من طراز رفيع يسعى بشكل مستمر وبدأب لايعرف الكلل لأن يضع أفكاره النظرية موضع التطبيق في جميع المجالات تقريباً بما في ذلك مجال السينما كما اكتشفنا مؤخراً خلال هذه المحاولة التي لم يقدر لها أن تتم .

وعلى الرغم من معرفتنا بكتب عصام الدين حفني ناصف وبأعماله الفكرية والأدبية وترجماته المختلفة ، إلا أن محاولته للعمل بالسينما ظلت مجهولة تماماً ، ولم يعرف أحد شيئاً عنها إلى أن عثرت السيدة الفاضلة زوجته التي واصلت بإصرار نشر أعمال زوجها وإعادة طبعها بعد وفاته على هذه المحاولة بين أوراقه الخاصة وقدمتها للصديق الكاتب والناسر سعد الفيضاني الذي قام بنشر وإعادة نشر عدد من أعمال عصام الدين حفني ناصف في السنوات الأخيرة ، والذي قدمها بدوره لكاتب المقال ليقوم بدراستها .

والواقع أن أول سمة نلمحها في القصة السينمائية "تضحية حمقاء" التي قدمها عصام الدين حفني ناصف إلى استوديو مصر ليقوم بإنتاجها ، أنها تختلف كثيراً سواء من حيث البناء الذي يستخدمه لقصته أو الأفكار التي يثيرها عن روايته الأدبية "عاصفة فوق مصر" قديماً تبدو روايته "عاصفة فوق مصر" وهي تطرح محاولة للتجاوز في إطار الرواية المصرية بتوجيه صيحة مدوية تجاه الاقطاع والظلم الطبقي ، تحاول قصته السينمائية أن تقدم فكرة تقدمية في إطار السينما السائدة دون أن تحاول كثيراً تجاوز مواصفاتها ، ويبدو أن عصام الدين حفني كان يراعى أيضاً وهو يتجه

ويبدو أن عصام الدين حفني ناصف كان يحاول أن يسير في أول وأخر محاولة له في السينما في هذا الاتجاه ، فطوال الوقت يحرص على أن يستخدم السينما لإبراز الإنجازات الحضارية التي تمت في هذه الفترة بنوع من الفخر القومي ، قطار الديزل ومصنع الأسمنت ومصنع السكر وأعمدة اللاسلكي بل وحتى الحديقة اليابانية في حلوان والمرصد ، وهي إنجازات كانت تصب في هذه الفترة في اتجاه متقدم وتؤكد على إمكانية تطور المصريين بالاعتماد على أنفسهم في تصنيع مصصر والنهوض بها دون الاستعانة بالأجانب عموماً والمستعمرين البريطانيين بشكل خاص ، وتدعو إلى نوع من الإعزاز القومي مقابل احساس بالدونية والهوان الذي كان الاستعمار الانجليزي والجاليات الأجنبية في مصر يحاولون فرضه على الشعب المصري. ويتظاهر عصام في قصته السينمائية بالامتنال لشروط السينما المصرية ومواصفاتها بعرض الرقص والغناء وباتخاذ الكبارية مسرحاً لأحد مشاهد قصته السينمائية كما هو الحال في السينما المصرية عادة ، ولكنه يتخذ من ذلك وسيلة لفرض التفاوت الطبقي في مصر ، ففي حفل زفاف همام وأثناء الغناء والرقص يقارن الفلاحون بين هذا الثراء والإسراف وبين الفقر المدقع الذي يعيشون فيه ، وعقب مشهد الكبارية يقودنا عصام مباشرة إلى جريمة قتل إحدى الفلاحات على يد صديقة همام الراقصة المستهترية وهي تقود سيارة همام ، وعلى الجانب الآخر نشاهد الفلاحين وهم يتجمعون حول الدوار للانتقام لمقتل الفلاحة ، فهم ليسوا مجرد كم سلبى ولكنهم قوة قادرة على التحرك والانتقام واتخاذ موقف إيجابي ، ولعل كتابة عصام الذين حفني ناصف لهذا المشهد هي أول محاولة لتصوير ذلك في السينما المصرية ، ويبدو أن عصام الدين حفني ناصف قد أراد التركيز على أحد خطوط الفيلم باختيار عنوان الفيلم "تضحية حمقاء" لإبرازه بشكل خاص من بين الخطوط الدرامية المتعددة لقصته ،

ويبتزها عندما لا تجد ثمن الدواء لابنتها المريضة.. وهكذا لم يترك المؤلف رذيلة إلا ونسبها لهذا الإقطاعي فتجيبه لطيفه الشرير وليس كنتيجة لوضعه الاجتماعي. وفيما عدا ذلك نجد بقية أفراد الأسرة مجموعة من الأخيار والسذج بطبيعتهم أيضاً، وهم يلاقون المتاعب مثلهم في ذلك مثل الآخرين بسبب الشر الكامن في نفس شقيقهم الأكبر ، فالأخت الكبرى فاطمة تضحي بزواجها نتيجة لمفهوم سائد عند نساء الريف وهو أنهن يخشين جور الزوج ويرين أن (الأخ تلقاه وقت الزنقة) ، بينما تعاني الأخت الصغرى كوثر من مصائب أخيها الذي يحرصها من التعليم دون أن نفعل أن حل مشكلتها أساساً ستجده لدى أحد أفراد البورجوازية القومية الصاعدة وهو فائق أفندي الذي يتجه إلى المشروع الحر عوضاً عن العمل في الحكومة التي يتم التعيين فيها بالحسوبية ، وعوضاً عن العمل في الشركات التي تعطى فرصة العمل للأجانب لأنهم يجيدون التحدث بلغات أجنبية. ولعل عصام الدين حفني ناصف كان متأثراً بفيلم "العزيمة" لكمال سليم الذي عرض عام ١٩٣٩ ، أي قبل أن يقدم عصام قصته إلى نفس المؤسسة الإنتاجية التي قامت بإنتاج "العزيمة" وهي استوديو مصصر بأقل من عام. فيلم "العزيمة" أيضاً يبحث عن حل فردي لمشكلة بطله بالإنجاح في المشروع الحر متجاهلاً تماماً البحث عن حل جماعي، وهي على أية حال أقصى الحدود التي وصل إليها اتجاه الواقعية الاجتماعية في السينما المصرية حتى ذلك الوقت ولم يتجاوزها سوى كامل التلمساني في فيلم "السوق السوداء" بعد ذلك بثلاثة أعوام عام ١٩٤٣ ، كما أن فكرة توجع الشباب المصري إلى المشروع الحر كانت استجابة في هذه الفترة لدعوة البورجوازية القومية للصاعدة حينئذ ، والتي كان يقلقها كثيراً اندفاع الأجانب وحدهم في ميدان التجارة والصناعة بينما كانت تسعى جاهدة لإزاحة النفوذ الأجنبي عن هذه المجالات لإطلاق يدها وهيمنتها عليها وإحلال رؤوس أموال مصرية محلها.

الحرب التي مات فيها هذا الياباني الأحمق هي حرب استعمارية .. فلست نعرف في تاريخ اليابان الحديث أنها اشتبكت في حرب دفاعية، فإذا افترضنا أن الحرب التي ورد ذكرها هي حملة اليابان على الصين كان ذلك الجندي قد مات في حالة الاعتداء على شعب مسكين سيء الأحوال ... أجل يجب أن يحب الإنسان وطنه ولكنه لا يجب أن يكره أوطان الآخرين، وليس من الوطنية الحق أن يموت الإنسان في حرب لا يستفيد منها إلا طبقة مخصوصة من تجار الأسلحة وكبار الرأسماليين وإنما الوطنية الحق أن يخدم المرء كقوة الشعب . وهكذا وكما يصف عصام الوطنية بالحماقة ورغم سموها الظاهري الذي يخفي شذوذاً وتناقضاً شديداً وراء هذه القاعدة المقدسة ، يصف أيضاً الامتثال الطيفي والخضوع للسلطة الذي تحول أيضاً إلى قاعدة مقدسة في عهد الإقطاع في مصر بالحماقة والغباء .. ويكرس فيلمه لكشف ذلك متحايلاً على الوسيط المستخدم نفسه ومحاولاً تجاوز السينما السائدة بمواصفاتها الجاهزة وأنماطها الثابتة من داخلها رغم الشكل الظاهري لفيلمه الذي يبدو كما لو كان خضوعاً لهذه السينما في عدد من أجزائه ، فلم يكن عصام الدين حفني ناصف ليستكشف لحظة أن يخوض أي مجال ليحقق أفكاره ، وكان أول مثقف مصري نذى وزن كبير يتجه إلى السينما مباشرة محاولاً استخدامها لنشر أفكاره ومدركا في الوقت نفسه للتناقضات التي يتحتم عليه أن يناور في مواجهتها ، ولكن كان عليه أن يفشل في تحقيق مشروعه كما فشل من قبل في إقامة المنظمات والأحزاب الاشتراكية ، فحيث لم تسعفه الأطر القانونية والشرعية لإقامة هذه الأحزاب وفطنت البورجوازية لخطورتها ومنعتها بالقوة حيناً وبالتأمر حيناً آخر ، لم تسعفه أيضاً محاولته الالتزام بمواصفات وقوانين الإنتاج والتوزيع في السينما المصرية السائدة وتبنت لخطورة ما يحاول أن يطرحه داخلها .. ولم تكن بحاجة في هذه المرة لأكثر من

وهذا الخط الدرامي هو التضحية الحماقة للسلطان الذي يدفع ثمن الولاء لسيدته ، والإحساس بهذه العلاقة التبادلية بين الخادم والسيد كما لو كانت قانوناً طبيعياً يحكم علاقتهما ، ويوضع عصام زيف هذه العلاقة والحصاد المرير للامتثال لها ، فلن تؤدي في النهاية إلا إلى الكوارث والنيكبات بالطرف الأضعف الذي يمثل لها ، وعلى الرغم من أن هذا الخط الدرامي لا يحتل مكاناً متميزاً في قصة الفيلم حيث يضطر عصام إلى نسج فيلمه تبعاً للمواصفات السائدة في السينما المصرية في ذلك الوقت والتي تضطره لحشو قصة فيلمه بالعديد من العناصر التي تبتغى اجتذاب جمهور معتاد على شكل معين من السينما ، ويضطر أيضاً إلى التحايل على المؤسسات السينمائية الإنتاجية التي لا تقبل أن تتخذ موضوعاً كهذا لفيلم تنتجه ، على الرغم من ذلك فسإن هذا الخط الدرامي يبدو وكأنه يترك انطباعاً رئيسياً لدى المشاهد في نهاية الفيلم بموقع هذا الخط من الأحداث من جانب ، وباختيار المؤلف لنوع قصته مستوحياً هذا الموقف بالتحديد من جانب آخر ، ولعل ذلك ما دفع استوديو مصر إلى الاعتذار عن إنتاجها متعللاً بالصعوبات المادية ، ويبدو انشغال عصام الدين حفني ناصف في قصته السينمائية "تضحية حمقاء" بالكشف عن طبيعة هذا النوع من المفاهيم والعلاقات وكأنه يواصل دوراً حملاً على عاتقه بالاجترار على القواعد المقدسة التي تستر خلفها عدداً من القيم الزائفة ، ففي إحدى مقالاته التي نشرها في مجلة شيراً وأورد هــ دـ رفعت السعيد في كتابه "عصام الدين حفني ناصف" يكتب عصام تحت عنوان "الوطنية الحمقاء" متهمكاً على جريدة "الثغر" لسان حال حزب مصر الفتاة لأنها أوردت قصة شساب ياباني أراد التطوع في الحرب فرفض طلبه لأنه وحيد أمه فقتلت أمه نفسها حتى لا تحرم أبنها من الالتحاق بالجيش ومات في ميدان القتال ، فيقول عصام تعليقاً على هذه القصة: "أنا لست أرى في عمل هذه الأم وابنها وطنية.. بل حمقاء وغباء .. فالمفهوم في القصة أن هذه

أدب ونقد

لا يكتسب مجرد قيمة تذكارية لمحاولة لم تتم، ولكنه يضاف إلى مجمل أعماله وتراثه كشهادة على ذلك الجهد والدأب الذى ساهم به هذا الرائد العظيم فى حفر رافد للفكر الاشتراكي فى بلادنا.

اعتذار رقيق يساوى المنع الكامل له من تقديم أفكاره وفى النهاية فإن هذا النص السينمائى المجهول الذى كتبته عصام الدين حنفى ناصف والذى ينشر للمرة الأولى بعد أكثر من خمسين عاماً،

SOCIÉTÉ MISR
POUR
LE THÉÂTRE ET LE CINÉMA

SOCIÉTÉ ANONYME ÉGYPTIENNE
Inscrite au Registre du Commerce du Caire
n° 10, 973

"Studios Mitr" Rue des Pyramides

ADM. TÉLÉ. : "FILMIS-CARO"

TÉLÉPHONES : { 0007
0008
0009

شركة الإنتاج السينمائي
مصر

السجل التجاري رقم ٢١٧٣ بالقاهرة

استديو الشركة بالجيزة شارع الهرم

البريد الإلكتروني : filmis@filmis.com

٩١٨٧ /
٩١٨٨ /
٩١٨٩ /

الجيزة في ١١٠٠ أبريل سنة ١٩٦٠. *Ghizah, 1100 April 1960.*

حضرة المحترم عصام الدين افندي حنفى ناصف
المساعد الفني بدار الكتب المصرية - باب الخلق - القاهرة

بعد التعمية ، بالاشارة الى خطابكم المؤرخ ٤ مارس الماضي . يوسفنا
أن نرد اليكم موضوع قمتكم " تضحية حقاً " هذا ولو أنها مبركة كقصه
يلد قرائتها وفيها نواح عديدة من الحياة المصرية الصميمه الا أن هناك
صعوبات مادية وإدارية لا يمكن معها اخراجها كقلم سنمائى .
وتفضلوا بقيسول فائق الاحترام ..

المدير العام

مرفقات - رواية

تضحية حمقاء أشخاص القصة

أسئلة مختلفة فكانت تجيب عليها بما يدل على ذكائها وسعة معلوماتها.

واستيقظ الحاج بسيونى مبكرا فى فجر اليوم التالي وأيقظ ولديه ليصليا معه العيد فى المسجد فصحبه خالد ، وأخبرهما همام أنه سيلحق بهما بعد برهة قصيرة ، فلما انصرفا عرج همام على بيت عفاف أرملة أخيه المتوفى فوجدتها متيقظة تطهو الخروف . فبدأ يحدثها عما تحتاج إليه بمناسبة العيد ثم استطرد من ذلك إلى مغازلتها جريا على مألوف صادته ولكنها ضاقت به ذرعا فطرده شر طردة ، فأحفظه ذلك عليها وخرج وهو يفكر فى الإضرار بها .

واسرع إلى المسجد فصلى إلى جوار أبيه ، فلما خرجوا أحاط المزارعون بكبيرهم الحاج بسيونى وانتبه همام هذه الفرصة فجذب أخاه من ذراعه وانسحب إلى خلف الجمع وأخذ يغريه بالتأثير على والدهما ليكتب لهما الأفيان دون شقيقتيهما ، وأخذ يلفت نظره إلى أن زوج أختهما الأستاذ بليغ سيصبح كبير البلدة إذا ورثت زوجته فيها نصيبها من الأفيان وإلى أن عفاف أرملة أخيهما تفرط فى العناية بأبيهما كي يكتب لأولادها نصيب أبيهما المتوفى ، وقد نفر خالد فى بانيء الأمر من هذه المؤامرة ولكن الثروة أغرته فوافق واشترك مع أخيه فى تزيين الأمر لوالدهما .

وذهب الأب وابناؤه إلى كاتب زراعتهم المعلم جريس فى مكتبه وكلفوه بكتابة المبايعات اللازمة وهم الكاتب أن يبدى دهشته لهذا المشروع الذى لم يسمع به من قبل ، ولكن همام غمز له بطرف عينه وعاد همام إلى المعلم جريس بعد خروج والده فهدس بين يديه ميلفاً من المال وطلب إليه أن ينجز كتابة المبايعات سريعا مع كتمان كل ما يتعلق بها عن الجميع وبخاصة عن شقيقته الصغرى كوثر عند عودتها ظهر الضميس من المدرسة (الداخلية).

وأراد الوالد أن يبني عمارة فى مصر يكتب بها مبايعة لابنتيه كي تأمنا عايدات الدهر ولكن الولدين أخذوا يعملان على حرمان شقيقتيهما من العمارة أيضا

الحاج بسيونى: مزارع هرم مريض بالسكر رزق بضعة أولاد توفى أكبرهم فتح الله

همام ابنته: عمره ٢٥ سنة لم يفلح فى مدرسة الزراعة المتوسطة فعاد إلى البلدة يعيش فيها فسادا

عواطف: زوجة همام حسن: ابنتها عمره سنتان فاضلربك: والد عواطف كان مفتشا للري وفصل بقرار من مجلس التأديب خالد: شقيق همام عمره ١٩ سنة ضعيف الإرادة نوعا

فاطمة: أختهما الكبرى زوجة الأستاذ بليغ وقد ربيت تربية بلدية وعمرها ٢٧ سنة

كوثر: أختهما الصغرى طالبة فى مدرسة ثانوية داخلية

بليغ: المحامي زوج فاطمة عفاف: أرملة فتح الله عمرها ٢٠ سنة نبيل: ابنها حسنة: خالة كوثر

محبوب الهندى: زوج حسنة فائق: خطيب كوثر عمره ١٨ سنة عبده: سائق السيارة ناعسة: زوجته

زيزى: الرافضة خضرة: خادمة عواطف جريس: كاتب الزراعة فهلوى: نديم همام

جلس الحاج بسيونى فى وقفة عيد الأضحى على الذبكة فى فناء الدوار يستمتع بشمس الشتاء ويتحدث إلى زوج ابنته الأستاذ بليغ عما فعل به مرض السكر وعن العمارة التى يعتزم بناءها فى مصر بمجرد بيع هذه المحصولات التى فى البيدر (الجرن) وبدت كوثر فى آخر

الفناء وهى تعدو وراء معزة والمرح يشع من وجهها ، فلما رأتهما قصدت إليهما وحيتهما وأخذ الأستاذ بليغ يلقي عليها

أخيها لعدم شعورها بالاستقلال عنه ولأن نساء الريف بخشين غدر الزوج ويرين أن الأخ "تلقاه وقت الزنقة" واهتاج الأستاذ بليغ فأخبرها أنها ليست متعلمة ولا جميلة وأن ميزتها الوحيدة هي هذا المال فإذا تنازلت عنه غدت هي والخادمة سواء بسواء ثم طلقها على يد المأذون وانصرف.

وأخذ همام بواسى أخته ويعدها بأنها ستعيش معه كأنها ملكة في مملكتها ، واستقرت الأحوال وتعين وصيا على أخوته القصر ثم عكف على اللهو والبكر والمقامرة وأخذ يبدد ما عنده من المال ويستعين بالمعلم جريس على تزوير الحسابات الخاصة بأخيه.

ثم خطب إليه الأنسة عواطف ابنة فاضل بك الذي كان مفتشاً للرعي وأحسن أن في هذه المصاهرة تشريفاً له رغم أن فاضل بك فصل بقرار من مجلس التأديب، واشترى في مصر منزلاً (فيلا) فخماً أقام فيه فرحاً فخماً أيدعت فيه المغنيات والراقصات وحضره جمع غفير من مزارعي البلدة، فكان بعضهم يوازن بين هذا الغنى والإسراف وبين فسق أهالي البلدة وكان البعض الآخر يمتنى أن يقوم هذا الزواج من خلقه المعوج.

وأقامت فاطمة في بيت أخيها ولكنها لم تكن مرتاحة فيه كل الراحة ، أما كوثر فكانت تقيم في المدرسة الداخلية وتحضر إلى المنزل ظهر الضميس وتعود مساء الجمعة على أن همام لم يدع اللهو والنساء بعد الزواج ، فعاد إلى البلدة بغزال أزملة أخيه بعد أن ازداد هو غنى وأزدادت هي فقراً ولكنها طرقت مرة أخرى فأخذ بغزال بعض القسريات واتخذ من الدوار (جارسونية) له.

وأخير زوجته عواطف ذات مرة أنه سيقتضى ليلة بالبلدة لإلقاء نظرة على أعمال الزراعة ثم قصد إلى إحدى صالات الرقص حيث التقى بصديقه زيزى فانظروا إلى أن رقصت دورها ثم ركبت معه في السيارة على أن يلحق بهم باقي المدعوين والمدمعات في الصباح. وكانت زيزى ثملة فلما اقتربت من البلدة خطر لها أن تقود السيارة بنفسها

فانتهزا فرصة المرور مع والدهما في الصقول وابدأته استيائه من إهمال الفلاحين تأدية أعمالهم فأخذ يزينان له فكرة إنشاء بستان كبير يسمى بستان بيسيوني.

وذهبوا معه في اليوم التالي إلى قسم البساتين التابع لوزارة الزراعة فشهدا ما فيه من الأشجار المتنوعة ثم اكتفى بشراء بذور وشتلات تكفي زرع ثلاثة أفدنة لأنه كان مصراً على الشروع سريعاً في بناء العمارة فلما عاد إلى البلدة قصد إلى غرفة كاتب الزراعة فعلم منه أنهم قد جمعوا نحو ٤٠٠ جنيه وأن باقي إيراد الزراعة لن يتأخر أكثر من أسبوعين.

على أن الحاج بيسيوني لم يتسن له أن يحقق رغبته فقد جرح قدمه وهو يقص أطرافه فسانت حالته لرضه بداء السكر ، وقد تأخروا في استدعاء الطبيب حتى إذا ما جاء كانت الحالة قد أصبحت على جانب كبير من الخطورة فوصف لهم الدواء وألح على همام أن يمتنى بوالده منذراً إياه أن الإهمال يسير به إلى القبر فوعدهم همام بالعناية ورجاه أن يخفي خطورة الحال، وما كاد الطبيب يخرج حتى مزق همام الروشته مبدياً عدم ثقته بالطب ومكتفياً باستدعاء أحد المشايخ لمعالجة المريض بقراءة الأوراد.

وتوفي الحاج بيسيوني فأمر همام بإخراج الجميع من الغرفة وأخذ مفتاح الخزنة المعلق بعنق أبيه وسرق منها ٤٠٠ جنيه ثم أعاده مكانه وقد لاحظ الغلام نبيل ابن أخيه المتوفي حركات عمه ولكنه لم يدرك حقيقة معناها في تلك اللحظة.

وقدمت فاطمة من طنطا مع زوجها الأستاذ بليغ وعنفا هماما لكتمانه خبر مرض أبيه وإهماله العناية به ثم حدثاه في أمر التركة ففاجأهما بخبر المبيعة ثم فتحوا الخزنة في حضور باقي الورثة فتبينوا سرقة المال منها فأزبد الأستاذ بليغ وأرعد وتهدد بإبلاغ النيابة فأخذ همام يصرخ في وجهه قائلاً أتريد أن تثرأ أسوأ أبنائنا؟ هل كان أبونا يشتغل سبعين عاماً كي يترك ثمة كده لابن القماش؟ وانحازت فاطمة إلى جانب

رجل فاسد وامرأة خليعة.
بعد قرواية عام من الحوادث السالفة كانت كوثر تلعب الألعاب الرياضية في فناء المدرسة وتشترك مع باقي الفتيات في أداء الرقص التوقيعي وأثنت الناظرة على الفتيات المتفوقات وقلدت كوثر ميدالية ليستبها إلى جوار الشرائط التي تدل على تفوقها العلمي ، فلما جاء ظهر الخميس أسرع إلى المنزل تريد أن تقص على شقيققتها هذا الخبر السار ولكنها وجدتها مفتمة مما تقاسيه في هذا المنزل من سوء المعاملة ثم دعت كوثر إلى مصاحبتها لزيارة خالتهما حسنة بحلول ليلها ساعة من جو هذا البيت. وسافرتا إلى حوان في قطار الديزل وأخذتا تتحدثان عما تشاهدانه في الطريق مثل ليمان طرة ومصنع الأسمنت وأعمدة اللاسلكي ومصنع السكر... ورعبت بهما خالتهما وبعد برهة حضر شاب من أقرباء زوجها وهو فايق أفندى قدمته إليهما وأخذ يحدثهما عن إخفاقه في التوظيف في الحكومة بسبب المصسوبة وعن التوظيف في الشركات لأنها تفضل استخدام الأجانب باعتبار أنهم يتخاطبون باللغات الأجنبية ثم قص عليهما أنه يفكر في بيع بضعة الأفدنة التي ورثها عن والده والقيام بمشروع حر. وعادت فاطمة وكوثر إلى منزلهما فأبدت عواطف ملاحظة على تغييهما في الليل فانتهرتها كوثر بعنف وأسكت همام زوجته فسكتت وقد فهمت الأمر فقد كان يحدثها منذ لحظة أنه يطمع في مساعدة البدرأوى بك عمدة البلدة المجاورة في الانتخابات وأن ذلك لن يكون أكيدا إلا إذا ارتبط به بصلة النسب فإن البدرأوى شاهد كوثرأ وأبدى إعجابه بها وألح بفكرة الزواج منها. وثقل همام الخبر إلى كوثر طالبا منها أن تفرح وتبتهج فإن البدرأوى بك واسع الفنى وعنده لقب بك رسميا وأنه رجل محترم يفخر أن يقدمه إلى فاضل بك ورفضت كوثر هذه الفكرة بقوة مبدية أنها حين تفكر في الزواج ستبيحت عن زوج لا عن مال ولقب فاغتاظ همام وقال يظهر أن التعليم يفسد التفكير ولذا فلن

فأخذت السيارة تترنخ في سيرها ثم صدمت جماعة من فلاحات البلدة أثناء عودتهن من وابور الطحين فسكتت إحداهن وقفز البعض منهن في المصرف ملقيات بالديقق على الأرض وكان السائق عبده جالسا في المقعد الخلفي واضعا ساقا على أخرى كأنه صاحب السيارة أما همام فكان إلى جوار زيزي فبادر إلى قيادة السيارة من مكانه وأسرع بها إلى الدوار وأرسل خادما إلى العمدة ليكلفه بتسوية المسألة بإعطاء بعض المال إلى زوج المرأة القتيلة ولكن الفلاحين أخذوا يتجمعون حول الدوار والنساء يولولن فعرض همام على السائق عبده أن يتحمل تبعة الحادث حتى لا تفتضع مسألة الراقصة فتؤثر على مركزه الاجتماعي والعائلي فقبل أن يفندى سيده لشعوره بهوان نفسه وعظم سيده ووعده سيده بإحضار محام يدافع عنه وأنه سيعطى راتبه أول كل شهر لزوجته ناعسة ويأته سيكافئه بعد قضاء مدة العقوبة الخفيفة وحضر العمدة فدرس همام ورقة مالية في يده وكلفه بكتابة المحضر فكتبه واعترف السائق أنه هو الذي صدم المرأة ثم سحب العمدة بنفسه إلى النقطة ليحضر كتابة المحضر هناك حتى لا يغير السائق أقواله. وانتهى الحادث في نظر همام فأخذ هو وزيزي يعدان الوليمة وحضر المدعوون في اليوم التالي ففوضوا يوما لذيذا كان لم يحدث شيء. أما السائق فقد خرج من البلدة مشيعا بلعنات الفلاحين وبقي في السجن حتى يوم المأكمة فوجد همام في أنتظاره يخبره أنه سأل أحد كبار الحامين فأعلمه أن من الخير في أمثال هذه القضايا أن يذهب المتهم بلا محام ويعتذر بأن هذا قضاء الله على أن القاضي عنف المتهم لأنه لم يقف عند وقوع الحادث وحكم عليه بالحبس سنتين مع سحب الرخصة. واقتيد عبده إلى السجن فحللوا شعره وصفعوه لهدم فهمه الأوامر سريعا ثم زجوا به في الزنزانة مع مسجونين جديدين فلما قص عليهما قصته أخذتا يولمانه ويسخران من جمسه لسيده وتضحيته بنفسه وبعائلته في سبيل



وإنه قد فكر في مستقبلها ثم دعاها إلى مقابلته في عصر الغد في المنتزه الياباني (لأنه لا يشتغل يوم الأحد بعد الظهر) وقابلته هناك فأخذ يناجيها بحبه وخطبها إلى نفسه فأجابته بالقبول فأخبرها أنه سيعود مع والدته بعد نصف ساعة ليخطبها إلى خالتها رسمياً وتركها وأخذ يدعو إلى منزله فجعلت والدته ترتدى ملابسها سريعاً ثم استقلا عربة وقصدا إلى حسنة ومصوب أفندى فتم الاتفاق على أن يكتب الكتاب بعد أسبوعين على أن تؤخر الدخلة بضعة أشهر.

وفوجيء همام بهذا الخبر فقصد إلى مصبوب بحلوان واتهمه أنه هو الذي أغرى كوثر بهذا السلوك الشائن الذي ينافي تقاليد الأسرة ثم أخبر كوثر بأنه بصقته وصيا عليها يمنع هذا الزواج ويأمرها بالعودة معه إلى مصر فأخبرته أنها إذا كانت قاصرة في السن فإنها ليست قاصرة في العقل وأنه كان يريد أن يبيعها بين الرقيق وأنه إذا وقف في سبيلها فستطلب الحجر عليه لتبذيره ثروته وثروة أخيه وأخافه هذا التهديد فتركها وشأنها وعاد وهو يجر أذيال الخيبة.

ثم قصد إلى جراح فايق وطلب إلى فايق أن يعدل عن هذا الزواج لأنه يضر بمستقبل شقيقته فاجابه فايق إن الذي يضر بمستقبلها إنما هو زوجها برجل هرم لا يستطيع أن تحبه.

وأمسى فايق يخنزه مع كوثر كل يوم وذهب معها ذات يوم إلى المرصد وتمتعا بالنظر إلى الكواكب من خلال المنظار وقصص عليه في الطريق أنها تلقت خطاباً من شقيقته فاطمة تخبرها فيه أنها قادمة مع شقيقها خالد وخادمتها مرجانة لحضور كتب الكتاب وسيحضرون معهم بعض الهدايا.

وتم عقد الزواج في حفل صغير وأخذت مرجانة تغنى وترقص ابتهاجاً بزواج سيدتها.

نشبت في البلدة معركة انتهت بزع المتعاركين في السجن فقابلهم السائق عبيده وسألهم عن أخبار زوجته فأخبره

أن دفع مصاريه مدرستك بعد الآن.

وقد أيدت فاطمة شقيقتها في موقفها فأغرى همام زوجته بمضايقتها حتى تغادر المنزل فيسهل عليه التأثير على كوثر وسرعان ما عادت فاطمة للإقامة بالدوار.

وامتنع همام فعلاً عن دفع المصاريف المدرسية، وعلمت كوثر بما ينتظرها من سوء المصير فجعلت في سريرها بعنبر النوم شريدة الذهن وإلى جانبها تلميذة صديقة لها تواسيها في مصابها، فلما اصطفت التلميذات في طاير الصباح نادى الناظرة كوثر وأخبرتها بأن المدرسة قررت فصلها من سلك الطالبات وأنها لم تكن تستطيع المطالبة لها بالمجانبة لأنها تعرف أنها من أسرة غنية وأنها في الواقع لا تفهم معنى لهذا التصرف من أسرته.

وانخرطت كوثر في اليكاه فتأثرت الطالبات وطفرو الدمع من عيونهن، ثم صعدت كوثر فاحضرت ملابسها من العنبر وكتبتها من الفصل وودعت تلميذات الفصل وداعاً مؤثراً.

وعادت إلى المنزل فوجدت عواطف تبنى الشماعة بها فأخذت باقي ملابسها وغادرت المنزل إلى منزل خالتها بحلوان. واستقبلتها خالتها بمحبة اللم وقصص قصتها على فائق عند زيارته لها فتأثر وأبدى إعجاباً بشجاعة كوثر ورجاها أن تعدد صديقاً لها ثم قص عليها أنه يشتغل الآن عاملاً في جراح وذلك إلى أن يتم تدريبه قريباً وأخذ يزورهم من وقت لآخر ثم أخبرها ذات مرة أنه قد وفق إلى استئجار جراح في شارع من أهم شوارع القاهرة وأنه سيدعو كوثر وخالته قريباً لزيارته لأنه يعتقد أن ذلك "يجلب إليه السعد".

وذهب لزيارته في الجراح فوجدها بالجاكتة الزرقاء فاحتفل بهما في الغرفة الخاصة بالإدارة وواتاه الحظ إذ كثر عدد الزبائن في ذلك اليوم فعد هذه الزيارة فحلاً حسناً وما زال يتردد على كوثر في حلوان وقصص عليه كوثر أنها تفكر في البحث عن وظيفة بمصلحة التليفونات فقال لها إنه يحرم عليه أن تفكر في ذلك

قدومها الليلة فأمّرها عبده أن تذهب في الميعاد وخرجت ناعسة في ظلمة الليل وزوجها يسير خلفها وقد وضع العباءة فوق رأسه ودخلا إلى الدوار وتقدمت إلى همام فرحب بها واحتضنها وقبلها وتقدم منه عبده فدهش همام ولكنه تما لك جاشه وسأله عبده هل هذه هي معرفة الجميل فأجابه همام ساخرا وخلع عبده العباءة والجلباب ويدا في ملابس السجن وقد أخرج سكيناً فارتعب همام وحاول الهرب ولكن عبده قبض عليه وطعنه طعنات قضت على حياته.

ثم فتح عبده الباب وصاح بالمارة سفاخاً أنه قتل المجرم الذي ظل خارج السجن حين كان هو البريء داخله فتجمهر الناس وصفر الخفراء وقبضوا عليه ثم قدم الخبير السري الذي أرسلته النقطة لمراقبة منزل المسجون الهارب ولكنه جاء متأخراً.

وحضرت كوثر وفاق في اليوم التالي وحضرت عواطف مع والدها تهين كوثر وتلقبها بحرم الميكانيكي وترمي فاطمة بأنها أصل الشؤم ثم قالت لها لماذا أنت باقية هنا؟ إن الذي كان بأويك قد مات بسبب شؤمك فارحلي من هنا.

فاستشارت فاطمة خادمتها مرجانة ثم قصدت إلى وكيل النيابة في غرفة كاتب الزراعة يحقق في جريمة القتل فقصت عليه قصتها وهي تبكي فعمد حضرته إلى سؤال الغلام نبيل عن حادثة سرقة الخزانة.

ثم سأل المعلم جريس وراجع دفاتر الحسابات الزراعية فأرشد المعلم جريس فيها إلى ما ثبتت تسلم الدائرة مبلغ أربعة آلاف قتيل التي سرقت من الخزانة ثم سأل الطبيب الذي كان يعالج الصاج بسبيوني فلخبره الطبيب أن الصاج كان في العام الأخير من حياته في حالة سيئة من ضعف الصحة وفقدان الإرادة وسأل وكيل النيابة خالد ومرجانة وغيرهما.

ثم أحضر وكيل النيابة أفراد الأسرة وأثبت لهم أن المرحوم همام سرق الخزانة وبدد بطراً كبيراً من أمواله وأموال أخيه وأن هذه الأموال يجب أن تعاد إلى الورثة قبل تقسيم تركته ثم أوضح لهم أن

أحدهم أنها غدت خلية لهمام فلما علم رفاقه بالغرفة بذلك أخذوا يسخرون منه حتى ناموا وظل هو مسهداً لا يغمض له جفن.

وتوجه في الصباح إلى الباشسجان وأخبره أنه يريد أن يشتغل مع الأوردي بإصلاح الطرقات خارج السجن فأجابه الباشسجان إلى طلبه.

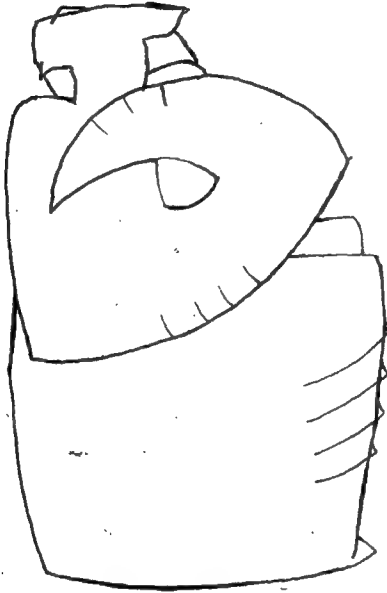
وخرج عبده في الصباح مع فريق من المسجونين يحملون أدوات العمل ويحرسهم أو مياشي وسجانان مسلحان وعند وصولهم إلى الطريق الزراعية شرع المسجونون في العمل.

وجاءت فلاحه جميلة تملأ جرتها من الترعمة المجاورة للطريق وهي تغني واقترب منها الأومياشي وأخذ في مغازلتها وأقبلت سيارة شحن من بعيد فالتفت عبده خوالده فوجد رجلاً يستحم وملابسه إلى جوار الشجرة فارتدى جلبابه وتقفز في السيارة فابتعدت به دون أن ينتبه إليه أحد.

وخرج الرجل من الماء فارتدى ملابسه التحشية وأخذ يسأل عن جلبابه فتبين الأومياشي هرب المسجون فسقط في يده ثم أبلغ الأمر إلى مأمور السجن فأبلغه هذا إلى مأمور المركز فأبلغه هذا إلى النقطة بإشارة تليفونية طالباً مراقبة منزل المتهم.

وهي خلال ذلك كان عبده قد قفز من السيارة بقرب البلدة وسار متسللاً بين المزروعات حتى يبلغ منزله وهو يخفي وجهه بعض الشيء.

ودخل المنزل فوجد زوجته ناعسة تغني وهي مرتدية قميصاً حريمياً فجذبها من شعرها وأوجعها بالثمة فصارحته وهي تبكي بأنه هو المتسبب فيما حدث لأنه ذهب إلى السجن برجليه وتركها بين برائن ذلك الوحش الذي سلب عليها الجوع حتى باعت عليها ونحاسها ثم اضطرت إلى الخضوع عندما مرضت ابنتها ولم تجد نواه لمعالجتها فأسلمت نفسها إلى همام فبكى عبده وقال لها ليتها ماتت. ثم أخبرته أن لديها مفتاح الباب الخلفي الذي أنشأه همام في الدوار لدخول عشيقاته من الفلاحات وأنه ينتظر



هذا فأشار وكيل النيابة من النافذة إلى عدد كبير من الأطفال يجمعون القطن وسألها وما ذنب هؤلاء ؟ ثم نصحبهم بالاتفاق صونا لسمعة الأسرة فاتفقوا على أن يعطى منزل همام بمصر إلى ابنه ويعطى عواطف ألف جنيه ويعاد تقسيم الباقي من تركة الحاج بسيوني بين الأشقاء وأخبرت كوثر زوجها أنها ستقدم له الضمان الذي كان يتمنى الحصول عليه لنيل توكيل شركة السيارات الأمريكية.

المبايعة الضرورية التي كتبها المرحوم الحاج بسيوني تعتبر لأغية من الوجبة القانونية وينبغي أن يعاد تقسيم تركة الحاج بسيوني حسب أصول الميراث الشرعى وفى هذه الحالة يكون نصيب المرحوم همام معادلاً لما أنفق من ماله ومال أخيه والمال الذى سرقه من الخزنة وبهذا لا يبقى لورثته شيء.. فتقدمت عواطف إلى وكيل النيابة وسألته وهى تشير إلى ابنها وما ذنب

الصراع بين الرقابة والنقاد في الصحافة السينمائية
في العشرينات والثلاثينات

سيدى قلم المراقبة

فريدة مرعى

وزارة الداخلية، وكان الرقيب دائماً أجنبياً بحجة أن "الرقابة فن لم يعرفه المصريون بعد" وبالتالي كان يعبر عن المصالح الأجنبية وينظر بعين العطف إلى كل ما هو أجنبى، يصم أذانه ويغض عينيه عن مصلحة مصر. لذلك كان الصراع على أشده بين النقاد المصريين وبين الرقابة. وهو صراع اشتبك فيه القراء في أحيان كثيرة، شاكين للنقاد وطالبين الصمائية مما يفعله الرقيب الأجنبى في مجتمعهم الشرقى. ورغم أن هذا الصراع كانت نتيجته محسومة لصالح الأخرى وهو الرقابة التي كانت تساندها الحكومة فإن النقاد لم يكفوا عن خوض المعركة التي ظلت تزداد حدة حتى تحولت في النهاية إلى صدام شرس سخر فيه النقاد من الرقيب سخرية مرة وواجهوه بكل شكوكهم وأتهاماتهم بأنه يعمل لصالح المحتل الانجليزى ولا يراعى صالح مصر.

لم تكن انجازات ثورة سعد زغلول عام ١٩١٩ هي رفع الحماية البريطانية وإعلان الاستقلال وظهور أول دستور مصرى وأول وزارة دستورية منتخبة انتخاباً حراً فقط بل كانت الانجازات أكثر من ذلك بكثير. فقد أدت هذه الثورة إلى إنكسار الروح الوطنية وإلى المطالبة بصناعة وطنية والتطلع إلى الدخول فى زمرة البلاد المتقدمة والدعوة إلى مجتمع مدنى وانتشار التعليم ومشاركة النساء للرجال فى بناء مصر الحديثة، وظهور صحافة مصرية تعبر عن الأمنى الوطنية للشعب المصرى.

كانت الأرض مهددة لظهور أول مجلة سينمائية مصرية، مجلة تطالب بصناعة سينمائية مصرية وبشركة إنتاج مصرية وبممثلين وممثلات مصريين. وبينما انبثقت الصحافة السينمائية من أحضان الحركة الوطنية، كانت الرقابة مرتبطة ارتباطاً كلياً بالاحتلال الانجليزى وتتبع

يكن من سياسة المجلة نشر الرسائل وإنما كانت تنشر الإجابات فقط توفيراً للمساحة تاركة لفظة القارئ فهم السؤال أو التعليق. ولابد أن أحمد عزت كان يتهم الرقابة بسوء النية أو بالتأمر مع الشركة التي عرضته. كما يكتب القارئ محمد حجازي، من باب الشعرية، يصف الرواية بأن مؤلفها أو مخرجها لم يدع «نوعاً من التهتك والفجور والفساد إلا زانها به.. لقد حرم مؤلفها من وسام (الجيون دو نور) الذي كان مفتوحاً له من الحكومة الفرنسية فلماذا نسمح لرواية رفضتها بلادها أن تجد مجالا لعرضها هنا؟» ويطالب بمصادرة الفيلم وإيقاف عرضه (عدد ٤٦، ٢٠ مارس ١٩٢٤). ويكتب القارئ محمد أحمد سليمان، من الإسكندرية، غاضباً لأن بعد كل هذه الاحتجاجات والحملات الشعواء التي أقامها القراء حول الفيلم، فإن دار السينما التي عرضت الفيلم للمرة الأولى، قد قررت أن تعرضه للمرة الثانية مدعية أن هذا قد تم بناء على طلب الجماهير. ويعلق معرضاً بالرقابة «فماذا تريدون بعد ذلك من إهمال الرقباء» (عدد ٤٨، ٢٠ إبريل ١٩٢٤).

وإذا كانت الرقابة قد اتهمت في مجلة «الصور المتحركة» بالإهمال والتهاون، وربما بسوء النية والتأمر، فإنها في مجلة «معرض السينما» (الصادر الثاني، عام ١٩٢٧) قد اتهمت بالجهل وعدم القدرة على التمييز. ففي الوقت الذي تقص فيه من فيلم ذي مستوى فني عال فتشوشه مثل ماحدث لفيلم «أحب نوتردام» فإنها تتساهل مع فيلم «جهنم دانتي» رغم أنه يحوى الكثير من المناظر المخزية ويشرح الناقد في مقالته المعنونة «الرقبب السينمائي في مصر» بأن المشكلة هي أن الرقيب أجنبى مع أنه يجب أن يكون مصرياً لكي «يكون ملماً تمام الإلمام بأحوال البلد.. ومتى كان ملماً بذلك أصبح الوطن في مأمن من عرض الشرائط التي تتنافى مع شعائره وعواثده». ثم يعلق الناقد «سأخرا» ولكن أنى يكون للرقيب الحالي الإلمام بأحوال بلادنا وشعائرها الشرقية وهو غريبى؟

ستتعرض هذه الدراسة لثلاث مجلات سينمائية هي: الصور المتحركة، ومعرض السينما، وفن السينما، علماً بأن هناك مجلات سينمائية أخرى ولكنها لم تتعرض لقضية الرقابة مثل: أوليمبيا السينماتوغرافيا، وعالم السينما.

ظهر أول خبر عن الرقابة في الصحافة السينمائية المتخصصة في العدد الثاني عشر من مجلة «الصور المتحركة» الصادر في ٢٦ يوليو ١٩٢٢، ص ١٨. فقد أرسل أحد القراء ويديعى فرج جيران من حلوان، رسالة إلى برلمان الصور المتحركة وهو أحد الأبواب الثابتة في المجلة التي أنشأتها خصيصاً للقراء لكي يكتبوا فيها آراءهم وانتقاداتهم. يقول الكاتب في رسالته: «ألا يجدر بحكومتنا أن تراقب الشرائط التي تسمح بعرضها في البلاد فلا تسمح بعرض الشرائط المحبوبة على مناظر تخجل من رؤيتها الفضيلة وتفسد أخلاق الشبان مثل رواية تاييس. ألا يحسن أن تصدر الموجود منها الآن بدلاً من ترك الحبل على الغارب».

وفي هذا العدد ٤٢ الصادر بتاريخ ٢٦ فبراير ١٩٢٤، أرسل قارئ آخر من العطارين، اسمه محمد الجمل رسالة إلى باب «دائرة معارف السينما: الأسئلة والأجوبة»، يشكو من فيلم «لاجارسون» أو الفتاة المترجلة الذي عرض في القاهرة ويصفه بأنه يجمع كل المخزيات. ويعلق الناقد، والذي لم تسمح ظروفه الصحفية بمشاهدة الفيلم: «وإذا كان الشريط يجمع مناظر المخزيات فكيف سمح الرقيب بعرضه في مصر؟». ومايلبث أن يشارك بقية القراء في قضية هذا الفيلم بالذات، فيجيب الناقد على القارئ أحمد عزت، من مدرسة الخديوية: «هذه هي المرة الثانية التي يصلنى وصف مخز لهذا الشريط فلماذا لم تحتج وتكتب في البرلمان (يقصد باب برلمان الصور المتحركة)، ولكن لسن حظ أصحاب هذا الشريط أنى مرضت ولم أره إلا كنت أقمت على الرقيب وعليهم حرباً عواناً إذا صح مائدعبي عليهم» (عدد ٤٣، ٢٨ فبراير ١٩٢٤). ولا نعرف ما الذى ردماه القارئ أحمد عزت بالضبط، فلم

أدب ونقد

بلادهم فلا يتساهلون فيما يدعوا لهوانهم» (عدد ١٧٠٩ مارس ١٩٢٩).

ظلت قضية الرقابة محصورة في مجلتي "الصور المتحركة" و "معرض السينما" أما في حدود الحفاظ على المستوى الفني للفيلم أو الحفاظ على الأخلاق والفضيلة، ومراعاة عوائد الشرقيين ودينهم ما يستلزم تمصير الرقابة. ولكنها لم تلبث أن أخذت منحى آخر حين أنشأت جماعة النقاد السينمائيين مجلة "فن السينما" لتكون لسان حال الجماعة. في هذه المجلة فتح النقاد النيران على الرقابة، كما كشفوا للقراء البعد السياسي لقضية الرقابة.

كانت أول مقالة عن الرقابة في مجلة "فن السينما" في العدد الأول الصادر في ١٥ أكتوبر ١٩٢٣. كانت المقالة عبارة عن رسالة طويلة موجهة إلى (مفوضياتنا في الخارج وقلم المراقبة في مصر)، وتحمل عنوان «كرامتنا تهان في أفلامهم فسادا فعلنا لنصونها». وهي مقالة طويلة مليئة بالغضب والذهشة من المخرجين الأجانب الذين يأتون إلى مصر ويطلبون المساعدة في تصوير الأفلام بحجة أنهم جاءوا إلى مصر لينقلوا إلى العالم الغربي ما وصلت إليه من تقدم وحضارة. فالمرجح الأجنبي يأتي إلى مصر ويقيم بين الناس ويرى بمعيته ما في مصر من مظاهر التقدم الحديث، ولكنه حين يبدأ في إخراج فيلمه يغمض عينه عن مصر الحديثة ويذهب إلى الأحياء القذرة والمهملة فيصورها ليعود إلى بلاده ويعرض هذه الصور على العالم الغربي لا يهامه أن مصر كما صورها وأنها أبعد ما تكون عن المدنية الحديثة. والغرض الأصلي هو الربح على حساب الحقيقة. فهذه الشركات تأتي إلا أن تظهر في ذلك المظهر الحقير لتربح من وراء ذلك الأموال الطائلة، فجمهور الغربيين لا يقبل على الأشرطة التي تدور حوائثها في الشرق إلا لأنها تحوي مشاهد وعادات غير مألوفة عندهم. ولو كانت المشكلة هي جسد المخرجين الغربيين بمصر وما فيها لهان الخطب، ولكنه ليس الجهل بل سوء النية والخديعة والرغبة في الكسب ولو على

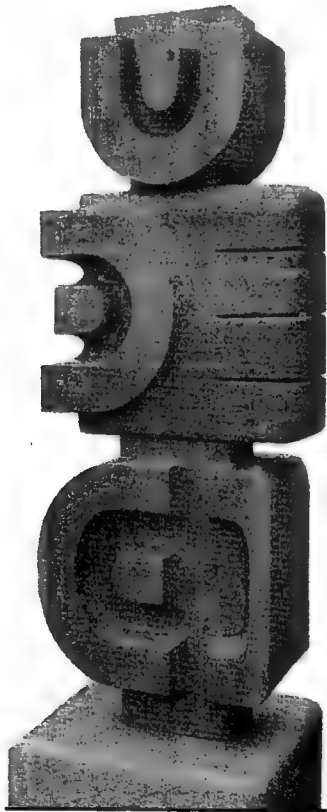
وهل ينتظر مثلا، أن يكون الرقيب السينمائي في أمريكا شرقيا؟. وهو لا يكتفي بالمطالبة برقيب مصري ولكنه يؤلب النقاد ويدعوهم لأخذ موقف ضد هذا الرقيب الجاهل الذي يشوه الفن الجيد بمقصه «وهذا ما يحدثونا- ونحن قائلون لإعانة هذا الفن - إلى أن نقف أمام هذا الرقيب وجهنا لوجه لإيقاف عنده ذودا من حقوق فننا». ثم يتساءل في شك «فهل يبغى رقيبا بما يفعله مصلحة البلد؟ الجواب على ذلك يمكن الوقوف عليه إذا راجعنا في مخيلتنا المناظر الفزئية التي ظهرت في رواية (جهنم دانتي) ورواية (أجاسرسون- المرأة المترجلة) ورواية (ماشيسيت في جهنم) ثم يطلق في نهاية المقال: «هل يصعب على المصريين درس فن الرقابة؟ ليس هناك صعب متى كان هناك وطن يتنادى أن اقتحموا هذه الصعاب في سبيلي» (عدد ١٧، ١ يوليو ١٩٢٧). ثم عادت «معرض السينما» في إصدارها الثالث عام ١٩٢٩ للمطالبة بتمصير الرقابة، ليس حفاظا على الأخلاق فقط، وإنما حرصا على كرامة الوطن متمثلة في دينه. كتب عز الدين صالح مقاله بعنوان «لفت نظر» يعترض فيها على وكلاء شركات السينما الأجانب في مصر وعلى أصحاب دور العرض الأجانب الذين لا يقيّمون وزنا لكرامة الشرقي بل هم بالعكس يعمدون على امتهانها «لأنهم يعرضون كل ما يصل إليهم من أفلام حتى لو كانت مهينة للمصريين الذين يعيشون بينهم وفي خيرهم». فقد ظهر بالقاهرة في الأسبوع الماضي فيلم يمثل رحلة قامت بها بعثة فرنسية حيث حطت رحالها في ضيافة أحد السلاطين الوطنيين وكتب في أحد مناظرها «إن القصران يحظر رؤية السلطان وهو يأكل» ولا ندري كيف مر شريط كهذا على قلم المراقبة ولم يحذف منه على الأقل تلك الجملة التي تهين دين الدولة؟ ولعل وجود موظف إيطالي على رأس قلم مراقبة الأفلام هو الذي جر إلى هذا الإهمال، لذلك فنحن نرجو الحكومة أن تضع في هذا المركز أحد أبناء مصر والمتتورين الذين يعرفون أخلاق أهل

فما الحكمة في وجوده إذن؟ ثم يوجه كلامه إلى المتفرج المصري في صيغة تحريضية حتى يقطع هذه الأفلام «وأنت أيها المصري، ستعرض هذه الرواية.. في مصر.. فهل تقبل أن تدفع ثمن اهانتك؟ هل تقبل أن تكون جباناً فوق ما سوفروك به فتدفع ثمن اهانتهم لك ليأخذوه ثم يكرروا الإهانة مرة أخرى ومرات! إنك مصري، إفعل ماتمليه عليك مصريتك وكرامتك».

تواصل مجلة "فن السينما" معركتها مع الرقابة فتنتشر في العدد الثالث الصادر في ٥ نوفمبر ١٩٢٢ مقالة أخرى بعنوان «في القذارة.. جاذبية!!! هكذا قال شنتسل» والمقالة موجهة كالعادة إلى قلم مراقبة الأفلام ومفوضياتنا في الخارج. وشنتسل هو مخترع أفندي شركة أوفيا إلى مصر لكي يخرج فيلم «موسم في القاهرة». تحدث شنتسل إلى مجموعة من الصحفيين المصريين وادعى «أنه تعدد الحضور إلى مصر وتعمدت شركة أوفيا أن توفده إلى مصر حتى تنفى عن مصر الصورة المشوهة التي تنشرها عنها الأفلام الأوروبية والأمريكية»، أي أنه جاء ليخرج رواية «تشرف مصر والشرق، وتضع مصر والشرق في المكان اللائق. شنتسل هذا كان يعتمد أن يصور أقذر حارة ليقول عنها أنها شارع من أهم الشوارع في القاهرة المتعدنة الحديثة!». ويحكي الكاتب للقراء أن شنتسل هذا طلب إلى أحد الممثلين «أن يجلس القرفصاء إلى جانب باب المسجد ويمد يده بالسؤال... وقلم مراقبة الأفلام يخط في ثوبه ويترك هؤلاء الأوروبيين يصوروننا وحوشاً وأجلافاً دون أن ترتفع كلمة بالاحتجاج! وقيل لشنتسل هذا... أليس في شوارع القاهرة كلها شارع واحد يعجبك أو يعجب جمهور أوروبا الذي ستعرض عليه جمهورة؟ وفي نتيج عجب يقول شنتسل: إن جاذبية الشرق في قذارته!!! هذه الكلمة كررها شنتسل بدل المرة. مرات فهل سمعها قلم المراقبة؟ فإذا فرضنا أنه لم يسمع بها فما هو قد سمعها الآن... فمأذا ينوي أن يفعل الآن.. ماذا ينوي قلم المراقبة أن يفعل بإذن الله؟

حساب الحقيقة. ويضرب الكاتب عدة أمثلة للأفلام التي صورت في مصر وشوهت صورة مصر مثل فيلم «موسم في القاهرة» و«ليلة في القاهرة». وقد يصل الأمر بالخروج إلى الاعتقاد على الديكورات التي توهم المتفرج أن الفيلم صور في مصر دون أن يكلفوا أنفسهم عناء الحضور إلى مصر والمشاهدة على الطبيعة، كما حدث في فيلم «نيران القدر»، مما يدل على سوء الأذنية والتعصب والأحكام المسبقة. وينبه الكاتب الجمهور أن شركات الإنتاج زيادة في الخديعة تلجأ لخدع المشاهد التي تغضب المصريين حين تعرض الفيلم في مصر، ولكنها حين تعرضه في الخارج تعرضه كاملاً. ويلوم المفوضين المصريين في الخارج على تهافتهم في كرامة وطنهم وعدم التدخل لخدع المناظر التي تسيء إلى مصر، وخصوصاً أن الحكومة المصرية تعدد المساعدة لهؤلاء المخرجين وتكون النتيجة هو ذلك الغدر المشين. ويطالب الكاتب قلم الرقابة بمنع عرض هذه الأفلام في مصر.

وفي العدد الثاني الصادر بتاريخ ٢٩ أكتوبر ١٩٢٢ يعود كاتب آخر للحديث في نفس الموضوع، ويوجه الخطاب أيضاً إلى قلم مراقبة الأفلام وإلى مفوضياتنا في الخارج. والمقالة/ الرسالة بعنوان: «المصري.. متوحش في أفلامهم! وأشرفنا قواد» أو زئير نساء!! يتحدث الكاتب عن أحد الأفلام التي تحدث عنها الكاتب السابق وهو فيلم «ليلة في القاهرة» يغير القراء أن الاسم الأصلي للفيلم هو «المتوحش والمقصود به بالطبع هو المصري الذي صور في الفيلم على أنه متوحش وقواد وزير نساء». وسبب تغيير اسم الفيلم أنه حين عرض في إنجلترا أثار النقد الإنجليزي ثورة عارمة «لهذا انتجع من الأمريكيين». فاضطرت الشركة إلى تغيير الاسم. ويعلق كاتب المقال في غضب «حكومتنا ساكتة، ومفوضياتنا لا يعنينا الأمر، وقنصلياتنا غارقة في الحفلات وإجابة الدعوات، وقلم المراقبة عندنا لافائدة في وجوده على الإطلاق.. لقد طال سكوت قلم المراقبة، وطال صمته،



الشيوعية؟.. أه! هناك فكرة ثالثة من يدري؟ قد تكون هي السبب فعلا.. لا بد أن سيدى قلم المراقبة رحيم القلب إلى حد بعيد.. وهذه الرحمة.. الرحمة بالمصريين الذين سيتأثرون حين يشاهدون حزن الأمة العربية واضحا جليا فى الشريط.. وقلم المراقبة أرحم بالمصريين منهم بأنفسهم فكيف يسمع بعرض شريط يجدد أحزانهم أو يظهرها ويزيدها؟.. يا لسخرة القدر!.. يعرض الشريط فى بلاد الشرق جميعها إلا فى مصر.. يعرض الشريط فى بلاد الغرب جميعا.. إلا فى مصر؟ يشفق قلم المراقبة على أبناء بلده فيمنع عنهم الشريط!.. وبعد أن ينتهى كاتب المقال من سخريته بالرقابة نراه يغير لهجته الساخرة فجأة فى نهاية المقال لتحمل صيغة التحذير: «سيدى قلم المراقبة... ليس فى الأمر هزل أو مزاح.. تريد أن تعرف سببا لمنع عرض الشريط.. سببا ما! فإن ما تردده الأوساط المطلعة يقلق المصريين جميعا، ويقلق الشرقيين جميعا أيضا.. ولن نصمت حتى يقول سيدى قلم المراقبة هذا السبب.. وفى القريب العاجل أيضا، أو نقول نحن السبب...»

تصمت مجلة «فن السينما» فى عددها الخامس عن الإشارة إلى الرقابة معطية الفرصة لقلم الرقابة للإجابة على كل الأسئلة التى طرحتها فى الأعداد السابقة. وفى العدد السادس الصادر فى ٢٦ نوفمبر ١٩٢٢، تنشر خبر تكذيب قلم المراقبة لمنع عرض شريط جناز الملك فيصل.. ولكنها لا تنسى أن تعرض بالرقابة كالعادة «كانت مجلتنا أول من أشار إلى منع قلم المراقبة المصرى لعرض شريط جنازة الملك فيصل.. وها هو قلم المراقبة يدل على يقظته وعينه الساهرة فيرسل هذا التكذيب إلى كل الجرائد.. إلا مجلتنا..» ولكنها بعد خبر التكذيب تنشر فى نفس العدد مقالة طويلة موجهة أيضا إلى قلم المراقبة ومفوضياتنا فى الخارج، لا تكتفى فيها بالهجوم التقليدى على الرقابة وصمتها على سمعة مصر المهانة فى أفلام الغرب، مع ذكر كل الملاحظات التى تسى إلى سمعة مصر وتشوه

وماهى مهمة مفوضياتنا إذن؟.. كان الله فى عون مصر المسكينة». وفى نفس صفحة المقال تنشر المجلة خبرا صغيرا عن رفض قلم المراقبة عرض شريط جنازة الخفقور له الملك فيصل عند وصول جثمانه إلى بغداد.

ومنذ العدد الرابع الصادر فى ١٢ نوفمبر ١٩٢٢ ارتفعت نفمة السخرية من الرقابة والتنديد بل والتعريض بها.. ينتهز الكاتب فرصة رفض الرقابة لتصريح بعرض فيلم جنازة الملك فيصل لينهال على الرقابة بالسخرية المرة بعدد سبباتها.. يكتب مقالته تحت عنوان: خطاب مفتوح إلى قلم مراقبة الأفلام: لم منع عرض شريط جنازة الملك فيصل؟.. يستعير الكاتب جملة أجولييت.. ما هذا السكوت؟ من مسرخصة روميو وجولييت لشكسبير ليخاطب الرقابة الحبيبة الساكتة ناشئا عن أى جواب، «طالما توسلنا يا سيدى قلم المراقبة.. وطالما رجونا أن يتكرم قلم المراقبة بكلمة تريخ ضميرنا وتخفف من لهيب شوقنا! شوقنا إلى سماع صوت قلم المراقبة الحنون!... دون فائدة، رغم ما فى هذا النداء من تذلل ومسكنة!! هذا الهجر العجيب من سيدى قلم المراقبة يزيد فى إصرارنا على أن نسمع كلمة.. كلمة صغيرة تطمئن لها النفوس الجازغة على «جولييت» البيت!! لقد قلنا أن رواية «موسم فى القاهرة» وصمة فى جبين مصر والشرق، وأنها... وأنها... فماذا كان؟ كان إن سكنت جولييت عن الجواب!.. وقلنا أن رواية «تيران القدر» تمثل أقذر حاراتنا كأنها كل ما نملكه من شوا رة نظيفة واسعة.. فماذا كان؟ كان أن سكنت جولييت عن الجواب!.. وقلنا أيضا- مرة أخرى- أن شريط جنازة الملك فيصل لم يعرض وإن سيدى قلم المراقبة هو الذى أمر بمنع عرض الشريط.. وتساءلنا: هل من سبب؟ أفى الشريط مناظر مخلة بالأداب؟.. هل يدعو الشريط إلى

وبكينا طويلا بل صرخنا ولطمنا الخدود وشققنا الجيوب يامعالي الوزير من أجل مصر المظلومة التي لا يريد قلم المراقبة إنصافها.. ولكن قلم المراقبة لا يريد أن يسمع يامعالي الوزير، يعتمد الصمم يامعالي الوزير حتى اضطررنا إلى توجيه هذه الكلمة إلى معاليكم وكلنا أمل في قدرتكم على رد حاسة السمع إلى قلم المراقبة المذكور». ولا ينسى أن يعرض فقرات حوار فاضح في بعض الأفلام الأجنبية التي تعرض في مصر والتي سمحت بها الرقابة دون أن تفكر في فتياتنا وشبابنا.

تصمت المجلة مرة أخرى في عدها الثامن عن التعرض للرقابة، إما للتقاط الأنفاس أو لتسرى صدى الشكوى لوزير الداخلية، ولكن وزير الداخلية لم يكن يختلف كثيرا من الرقابة التي تمثله، وكان صممه يوازي صممها إن لم يكن أكثر. ولم تجد المجلة بدا من استمرار المعركة مع الرقابة مرة أخرى، فكتبت في عدها التاسع الصادر في ١٦ ديسمبر ١٩٢٢، مقالة أخرى طويلة تتسم بالمرارة هذه المرة. كان عنوان المقالة: إلى قلم المراقبة.. والأمر لله. وبدل عنوان المقال على أن اليأس قد تسرب إلى نفوس المجلة ومحرريها ولم يعودوا يجدون نافذة في الصديق لا مع الرقابة ولا مع وزير الداخلية، وبالتالي فهم يسلمون أمرهم وأمر الوطن إلى الله. يثير كاتب المقال قضية حذف بعض المشاهد من أحد الأفلام الأجنبية، وقد ظلت المجلة تطالب الرقابة في كل عدد بحذف بعض المشاهد التي تسبب إلى سمعة مصر في بعض الأفلام الأجنبية والرقابة لم تحرك ساكنا، بل وسمحت بعرض هذه الأفلام في مصر مع مافيها من مهانة. وفي اللحظة التي تحرك فيها الرقابة لحذف بعض المشاهد من أحد الأفلام يتضح أن هذا الحذف يتم ليس حرصا على سمعة مصر، ولا حماية للفضيلة، ولا مراعاة عادات وتقاليد البلاد، ولكنه حرصا على تشبث أقدام المحتل الإنجليزي في مصر. ويصرخ كاتب المقال في مرارة: «ماذا فعلتم أيها الناس؟ ماذا فعلتم بالمناظر التي تصور

صورتها في الخارج، ولكنها أيضا تهاجم دور الرقابة داخل مصر واستسلامها للضغوط الأجنبية بما يتنافى مع مصلحة مصر. تنهم المجلة الرقابية بالصمت أيضا إزاء كل الأسئلة التي تدور في أذهان الناس. وتطرح المجلة أو تعيد طرح أسئلة محددة هي: هل للإنجليز دخل في منع عرض شريط جنازة الملك فيصل؟ هل لوزير إيطاليا المفوض دخل في منع عرض رواية «حامل العلم» التي كانت ستعرض في سينما متروبول؟ سبب منع عرض فيلم «التعاون» الذي أداره فنيا محمد كريب، وعما إذا كان لوزير إيطاليا المفوض في مصر دخل في هذا المنع؟

ولأن المجلة تعرف مقدما الإجابة. عن كل الأسئلة السابقة، وهي قد حذرت الرقابة في العدد الرابع بأن تكف عن صممتها وتجبب والاستقوم هي بالإجابة. لا تجد المجلة بدا من كشف كل الأوراق وتسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية وتذكر بجرأة ومراحة تامة الأسباب الحقيقية لقرارات الرقابة «قلم المراقبة يصمت عن الإجابة، ويصبر على الصمت... يصمت لتجنيبه نحن! فليسمع إذا قلم المراقبة. ولتسمع الحكومة المصرية. ولتسمع مفوضياتنا وقنصلياتنا في الخارج». ثم يذكر الكاتب كل أسباب المنع والتي ترتبط بالطبع بالتدخلات الأجنبية. ولا ينسى أن يحذر في نهاية المقال بأنه لم يقل كل ما يعرف وأن «في الجعبة أشياء أخرى كثيرة».

أصرت الرقابة على تجاهلها لكل ذنابات مجلة «فن السينما»، ويأسست المجلة من استجابة الرقابة، فقررت أن تتعامل مع وزير الداخلية الذي تقع الرقابة تحت مسؤوليته. في مقاله جريئة أيضا نشرت المجلة في عدها السابع الصادر في ٢ ديسمبر ١٩٢٢ بعنوان: مادام قلم المراقبة لا يسمع.. فلماذا يمعالي وزير الداخلية، ويحكى كاتب المقال للوزير في لهجة ساخرة معاناتهم مع الرقابة. «وقد حاولنا مرارا يامعالي الوزير أن ننبه قلم المراقبة إلى أشياء خطيرة تتعلق بعمله عساه يعبرها التفاتنا فلم يفعل. وجئنا مرارا بأدلة مادية كان يجب أن يتحرك لها قلم المراقبة ولكنه لم يفعل..

بكلمة صغيرة نظمئن بها على كرامتنا التي يبددها الأجانب في كل مناسبة.

يستمر كاتب المقال في حديثه إلى رئيس الوزراء فيفرق بين مهمة ممثلي مصر في الخارج وبين مهمة الملحق التجاري الذي من أهم مسؤولياته العمل على رواج المصنوعات المصرية في الأسواق الأجنبية. ثم يشكو ممثلي مصر في الخارج لكسلهم وتهاونهم في أداء مهمتهم، فلم يصدر أحدهم احتجاجاً ولو بسيطاً حين عرضت بالخارج الروايات التي تسيئ إلى سمعة مصر. كما يشكو الرقابة التي سمحت بعرض هذه الأفلام في مصر. ويعد أن يعدد كل الأفلام المشبوهة يتساءل:

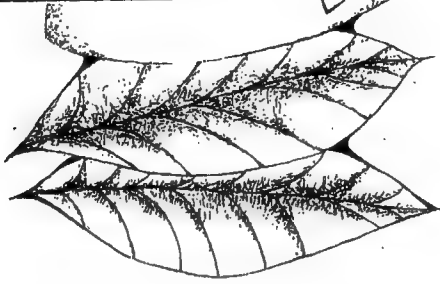
«كيف نسمع صاحب الدولة لنفسه أن يقول في ثقة وأطمئنان أن العلاقات بين مصر والدولة الأجنبية على خير حال من المودة والصفاء؟. وهذا كله ياصاحب الدولة ألا يكفي ليسعكر جو المودة والصفاء بيننا وبين الدولة التي تسمح بإهانتنا بمثل هذه الإهانات الوقحة الكاذبة؟»

في نفس هذا العدد العاشر، ترد المجلة أيضاً على رسالة من العراق كتبها أحد السينمائيين من بغداد، يعترض فيها على الفيلم المصري «مخزن العشاق» الذي عرض في بغداد وأنه لا يشرف مصر عرضه في الخارج ولا حتى داخل مصر. كما يعبر عن أسفه وحزنه لعرض فيلم «سلمى لطريقته» في إظهار العرب وعاداتهم وانحطاط معيشتهم يعلق الكاتب على الملاحظة الخاصة بالفيلم المصري على المجلة جاهدت كثيراً لتعمن عرضه «ولكن قلم المراقبة عندنا- كما تعلمون - يغط في نومه دائماً، ولا حول ولا قوة إلا بالله. أما رواية «سلمى» فقد كان شأننا معها يثير الدهشة. طليبا إلى قلم المراقبة منع عرضها في مصر، وفعلنا كل مانستطيع، كتيبنا في جرائدنا ومجلاتنا وتكلمنا في محطات الراديو... وأخيراً صادرها قلم المراقبة، ثم مضت مدة سمع بعدها قلم المراقبة لنفسه بعرض الرواية» أي أن الرقابة تتحایل فتصادر الفيلم تهدئة للخواطر ثم تعود

ثورة الصين ضد الأجانب في رواية «شاي الجنرال ين». لم حذفتم هذه المناظر من الرواية؟..

نريد أن نفهم سر هذه المتناقضات التي نعيش فيها.. هل خشي الانجليز أن يشهد المصريون كيف نكل الصينيون بالأجانب وكيف طردوهم شر طردة؟. هل خشي الانجليز أن يرى المصريون كيف أعمل الصينيون أسلحتهم كلها في الأجانب وكيف قتلوهم وذبحوهم ليخلصوا من شرهم واستبدادهم؟

لما لم تسمع المجلة أي إجابة لا من الرقابة ولا من وزير الداخلية، تقرر أن تبلغ صوتها لمن هو أكبر منهم، تنتهز المجلة فرصة خطاب رئيس الوزراء والذي يشغل منصب وزير الخارجية في نفس الوقت، والذي ألقاه بمناسبة افتتاح الدورة البرلمانية الجديدة، وعبر فيه عن سروره بأن علاقات مصر بالدول الأجنبية وخصوصاً بريطانيا على خير حال من المودة والصفاء، كما عبر عن ارتياحه للجهد التي يبذلها ممثلو مصر في الخارج للترويج للحاصلات المصرية. ترد المجلة على الخطاب في عدده العاشر، الصادر في ٢٢ ديسمبر ١٩٣٢ بمقالة طويلة عنوانها: «وزارنا المفوضون مهمتهم.. بيع البصل والطماطم!!» يتساءل صاحب المقال: «أهذه كل مهمة ممثلي مصر في الخارج؟ أو هي فقط المهمة التي تستحق الذكر مع الارتياح اللازم؟.. وسمعة مصر في الخارج ياصاحب الدولة.. ألا تستحق الذكر حتى بدون ارتياح؟.. شركة انجليزية ياصاحب الدولة تتكرم علينا برواية «نيران القدر» التي تحط من كرامتنا وتشوه سمعتنا فتكرمون بالإشارة بأن «علاقات مصر بالدول الأجنبية وعلى الأخص بالدولة البريطانية على خير حال من المودة والصفاء»!!.. ترى ياصاحب الدولة.. أي المهمتين أهم عند مصر؟ مهمة بيع «البصل والطماطم» والحاصلات المصرية في الخارج، أو مهمة الدفاع عن كرامة مصر وسمعتها في الخارج؟.. فما لكم ياصاحب الدولة تهملون هذه المهمة الدقيقة الواجبة فلا تذكرونها بكلمة...



عالية علوا كبيرا، أما فتيات الانجليز فعقولهن قاصرة، ومدى إدراكهن محدود!!»، كما يشرح الفرق بين مواقف ممثلي الدولة المحترمة في الخارج التي تصرص على سمعة دولها وكرامتها فلا تسمح بأن تهان حتى ولو كانت هذه الإهانة مجرد نكتة في فيلم وبين موقف ممثلي الحكومة المصرية المتخاذل، وينهى مقالته ساخرا «والأمر لله من قبل ومن بعد!!» ونصف عمرى كله لن يتنبأ نبوءة صحيحة عن اليوم الذى سيصحو فيه قلم المراقبة والنصف الآخر لن يقول عن يوم البيقظة عند الحكومة المصرية».

ومما سبق يتضح أن الصراع لم يكن بين النقاد والرعاية فقط، ولكن كان أيضا مع الحكومة المصرية المتواطئة والمتهاونة والمتخاذلة في حق الوطن، ولو لا هذا النوع من الحكام لما وجد هذا النوع من الرقباء. ولولا المشاكل التي صادفتها مجلة "فن السينما" لاستمرت المعركة مع الرقباء. فن السينما" لاستمرت المعركة مع الرقباء ساخنة وساخرة. ولكن "فن السينما" كان عليها أن تتخلى الساحة وتتوقف نهائيا عن الصدور بعد العدد الثامن عشر الذى صدر بتاريخ ١٧ فبراير ١٩٢٤. فهل دفعت فن السينما ثمن جرأتها وشجاعتها، وكان عليها أن تسدد فاتورة الحساب كاملة حتى تكون عظة وعبرة للآخرين؟

إلى عرشه بعد أن تهدأ الأمور. كانت آخر مقالة نشرتها مجلة "فن السينما" في صراعها مع الرقابة في العدد الحادي عشر الصادر في ٢٠ ديسمبر ١٩٢٢. لم تكن هناك وسيلة لكشف أساليب الرقابة في مصر إلا إعطاء نماذج مما تفعله الرقابة المحترمة في الدول الأخرى ومن بينها إنجلترا نفسها. كان عنوان المقالة: «قلم المراقبة الانجليزي لا يعترف بالحب الحر» فيمنعه، والحكومة الألمانية تصنع لجرد الشبهة فيقبل احتجاجها». يشرح الكاتب في هذه المقالة الفرق بين الرقابة في إنجلترا وحرصها على أبناء بلدها، وبين الرقابة في مصر وتهاونها في حق المصريين. فقد عرض في مصر فيلم «افستنان» فلم يفعل قلم المراقبة عندنا شيئا سوى الموافقة على عرض الرواية، وهو عمل عظيم والله! رواية افستنان نفسها هي التي منع قلم المراقبة في إنجلترا عرضها لأن فيها حبا حرا لا تعترف به قوانين الاخلاق، ولا تقره الآداب الاجتماعية عند الانجليز على الأقل.. ماشاء الله! لقد بلغنا شأوا بعيدا في ثقافتنا ومدنيتنا.. نحن نفهم الحب الحر فهمنا صحيحا ما من شك، أما الانجليز فلا يفهمونه... ونحن لا نجد ما يمنعنا من عرض رواية تعلم فتياتنا الحب الحر.. لأننا متمدينون ثقافتنا

الشاشة بين العسكر والحرامية

ماجدة مورييس

ذلك. ومن هنا تصبح الأفلام التي تعرضت لعلاقة العسكر بغيرهم من الناس هي الأفلام التي تعبر عن وجهة نظر السينما في العلاقة بين السلطة والناس وليست هنا هم ممثلو السلطة في كل أنواع المشاكل والممارسات بينما الحرامية هنا هي تعبير مجازي عن كل الفئات الشعبية التي تواجه العسكر في الأفلام المصرية. ولأن رموز السلطة كثيرة من رجال السياسة إلى أصحاب المناصب الكبرى (من الوزير للعمدة) إلى سلطة البوليس السياسي سابقاً والمخابرات حالياً والبوليس بكل تخصصاته إلى سلطة رجال الدين ورجال العائلة ورجال المال الشرعي وغير الشرعي، فإننا هنا لن نستطيع التعرض لعلاقة كل أصحاب السلطة بالسينما المصرية ويصعب لاختيارنا سلطة "الأمن" أي البوليس معادلاً لأهمية جملة (العسكر والحرامية)

إذا كان بعض السينمائيين يفهمون الفيلم السينمائي على أنه العمل الذي يقدم صراع العسكر في مواجهة الحرامية، وأن ظهور هذين الفريقين كفيل بخلق التشويق والإثارة المطلوبة وحبس أنفاس الجمهور أكثر ومن ثم الفوز بأكبر قدر من حصيلة شيايبك التذاكر فإن هذا المفهوم لم يثبت فشله الكامل بعد مرور قرن على بداية السينما في العالم وفي مصر. فما زالت مواجهة العسكر والحرامية هي أقوى موضوعات السينما وأكثرها جذباً للمشاهدين من خلال ما أطلق عليه اسم أفلام الأكشن. لكن تأمل تاريخ السينما المصرية يكشف عن أن حكاية "الأكشن" و"العسكر والحرامية" هذه ما هي إلا اكدوبة كبرى للترويج للسينما التجارية لأن ظهور العسكر في غير هذه الأفلام كان هو الأقوى والأكثر تأثيراً وتعبيراً عن العلاقة بين العسكر وغيرهم من البشر سواء كانوا حرامية أم غير

٤- الدرجة الرابعة من التعامل بين السينما المصرية وبين سلطة البوليس هي استخدام رجل البوليس كمحور للدراما نفسها مثل (زوجة رجل مهم) و(البرئ) و(الباشا) و(ليل وقضبان).

متى يأتى البوليس؟

من البداية.. فإن أشهر ملمح لدور ضابط البوليس منذ ميلاد السينما هو ذلك الضابط الذى يحضر فى النهاية للقبض على العصابة بعد أن تكون الدراما قد وصلت إلى أقصى درجاتها وذروتها وهنا يختلف توقيت هذا التدخل السلطوى، فإما أن تكون نهاية هامشية تماماً (من الدرجة الأولى) حتى لا يقال أنه مجتمع بلاسلطة تجميعه أو تكون نهاية منطقية وحتمية تكشف عن دور أهم لضابط البوليس فى دراما الفيلم. وغير المرحلة السينمائية الطويلة فى مصر ظلت شخصية الشرطى بكل رتبته لا تتجاوز هذا الاستخدام إلا قليلاً ولكن هذا القليل هو غايته الآن لأنه يعبر عن مقدرة فائقة للعديد من السينمائيين على فهم واستيعاب ممارسات السلطة فى إطار متغيرات الزمن والسياسة ووعى فائق فى تقديم أهم هذه الممارسات ومتطلباتها بالإضافة إلى الأفلام التى استطاعت التعبير عن أفضل جانب لرجل السلطة كإنسان ومناضل والتجاوزات التى تصل بممثل السلطة إلى أقصى حالات الطفيلان أو التسامح ومن هنا كانت السينما (والسينمائيون) هى الفن الأكثر مقدرة على التعامل مع السلطة برغم كل أنواع الرقابة.

زمن الشاويش عطية

قدمت السينما المصرية الشرطة "مثلاً للسلطة من خلال كل درجاتها الوظيفية؛ عسكري وشاويش وصول وضابط - مروراً بكل رتبة - حتى وزير الداخلية. لكن الملاحظ أنه بينما كانت هذه السينما تحثي بالرتب الصغيرة فى مراحلها

فى تاريخ السينما. فالبوليس هو السلطة الأكثر بروزاً فى السينما المصرية، ورجل الشرطة هو الممثل الدائم للسلطة على الشاشة منذ بدأت السينما المصرية. وفى فيلم (الزواج) الذى أخرجه وأنجحت ومثلته فاطمة رشدي عام ١٩٣٢ ينتهى الأمر ببطل الفيلم الأفاق لإحضار البوليس كسلطة قهر لزوجه لإحضارها لبيت الطاعة وهو ما لا يفعله البوليس فى الأفلام المصرية المديثة لأن هناك أموراً أشد هولاً وعنفاً لوجوده السينمائي مثل جرائم القتل والافتصاب ومثل محاولة مواطن التمرد فى مجمع التحرير كما فعل بطل فيلم (الإرهاب والكباب) فاضطر وزير الداخلية للحضور بنفسه على رأس فريق من الرتب الكبيرة، الذين كانت ذواتهم مصونة ومقاماتهم محفوظة فى ماضى السينما وحتى السينمات فقط.. ولأن السينما لا تعمل منفصلة عن السياسة ولا عن المناخ العام فإن تقديمها لصورة ممثلى السلطة وممارسات السلطة أيضاً جاء مرتبطاً بما يحدث حولها سواء من مطلق التفاعل أو الرصد أو النفاق أو إعلان الموقف. وفى إطار هذا كله جاء تقديم ممثلى السلطة البوليسية فى السينما المصرية فى عدة درجات تعبر كل منها عن ملامح عديدة ستعرض لها فيما بعد:

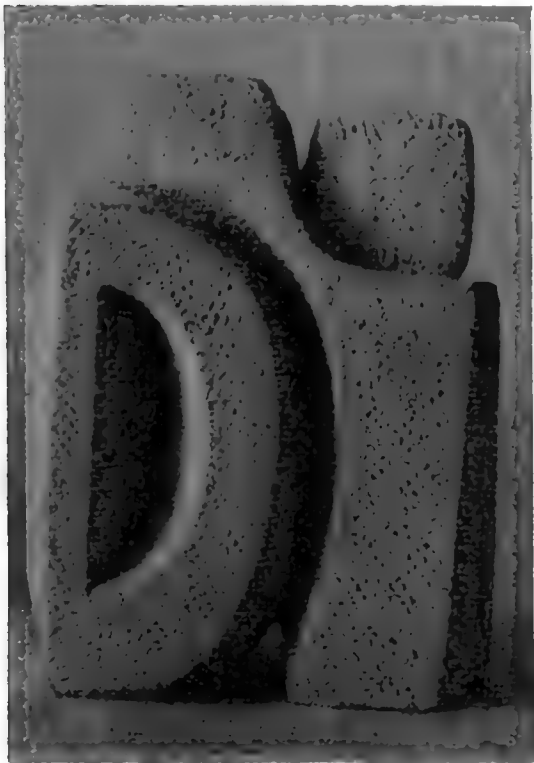
- ١- الدرجة الأولى: استخدام رجال البوليس بشكل هامشى فى لقطة أو عدة لقطات فى نهاية الفيلم لإرضاء الرقابة أو إبراء الذمة بحيث يظهر البوليس لكى يفيض على المتهم أو يحاصر القاتل.
- ٢- الدرجة الثانية: هى استخدام رجل البوليس بشكل يكثف عن فعل حقيقى داخل فى نسج الدراما وبشكل متزن مثل أفلام (حياة أو موت) و(الرجل الثانى) و(ربا وسكينة) (فى بيتنا رجل).
- ٣- والدرجة الثالثة: هى استخدام رجل البوليس كشخصية درامية هامة فى تطورات الأحداث مع محاولة تحليلها وإبراز أكثر من بعد لها فى إطار الظروف المجتمعية الآتية مثل أفلام (أهل القمة) و(اللعب مع الكبار) (غروب وشروق) (الكرنك) (بداية ونهاية).

مطاردته، وحتى يستطيع اللحاق به بدأ العسكري سمعه يتخفف من ملابسه التي تعوق حركته فخلع القبايش والجاكيت والبنطلون وهو يلهث وراء ذي البطاط الذي تكتشف فيما بعد - في القسم - أنه ضابط مباحث متنكر كان قد كمن للقبض على اللص لكن العسكري الغبي تسبب في إفلات اللص منه، وأنه أي العسكري، لم يفهم أي إشارة حاول هذا الضابط أن ينبه بها أنه ليس المقصود، وأنه رجل بوليس مثله!.. وفي القسم يحاول الشاويش عطية - رياض القصبجي - أن يخفف ثورة الضابط لكنه يصمم على عقاب "سمعه" وأنه لا يصلح للعمل في الشرطة!.. ومن الصدير بالذكر هنا أن الفيلم لم ينعت بطله بالغباء فقط وإنما بالتقصير والتأخير الدائم في مواعيد الحضور وطاير التمام مقدماً من هذه الأسباب ذاتها الأساس الذي تقوم عليه كوميديا الفيلم وهو بهذا - أي صانع الفيلم - يعلم أنه يسفر من رجل البوليس في سبيل هدف آخر هو خدمة النجم الذي يعود في نهاية الفيلم إلى الالتزام (ولكن يبقى غيباً وسبيلها). وللأمانة فإن هناك سمات أخرى للعسكري والشاويش في الفيلم المصري في هذه المرحلة مثل الإخلاص الشديد للعمل وكذلك الإخلاص في الحب والطيبة والانسانية ودخول معارك عنترية من أجل الدفاع عن الحق ضد الخارجيين عن القانون وضد المنافسين في الحب أيضاً فقد كان العسكري في أفلام تلك المرحلة مرتبط بحبيته ينافسها عليها آخرون.

سلم نفسك.. المكان محاصر

مع (الضابط) تعاملت السينما المصرية بقدر أكبر من الحذر والتحفظ فلا كوميديا هائلة تصل بحضرة الضابط إلى أن يخلع ملابسه وهو يطارد لصاً، ولا سخرية منه أو تقديمه كإنسان من لحم ودم وهفوات وهياقات مثلما حدث مع العسكري، وإنما تقديمه من بعيد لبعيد يقود عساكره، ويعطي التمام لرؤسائه

الأولى (سلسلة أفلام اسماعيل يس وفترة الخمسينيات) فإنها في المراحل الأخيرة وحتى اليوم تتجاوز هذه الرتب الصغيرة لتقدم شخصياتها أساساً من الضباط وهو ما يمكن تفسيره بإدراك السينمائيين أن تلك الأهمية الاجتماعية لرجل الشرطة في كل رتبة، حتى أدناها قد انتهت وأصبحت منقوصة على الضابط فقط، فإذا كان للعسكري أهمية في الخمسينيات، وكذلك الشاويش، في عصر سلطة ثورة يوليو والاستقرار الاجتماعي والسياسي الذي جعل لوجود العسكري المصري في الشارع وخطواته المسائية وصباحته الشهيرة (مين هناك) قوة كفيلة بردع الخارجيين على القانون فإن سلطة عصر الانفتاح وما بعده أنهت وجود هذه الرتبة البسيطة فلم يعد أحد يهابها، ولم تستطع أي رتبة بديلة أعلى مثل (أمين الشرطة) وتلك المعدات المتطورة والعربات المجهزة أن تحقق الأمن الذي كان، من هنا انتهى زمن الرتب الصغيرة على الشاشة مثلما انتهى في الحياة. وكذلك انتهى أسلوب من التعامل مع "رجل الأمن" كان مميزاً للعلاقة السينما مع أصحاب السلطة من ذوى الرتب الصغيرة، حتى لو كانوا أبطال الفيلم مثل الفنان (اسماعيل يس) الذي وضعته السينما المصرية دائماً في رتبة صغيرة كعميل للسلطة عسكرياً كان أو شاويشاً أو صولاً (في البوليس والبحرية والجيش والطيران وكخبير سرى) وتمتعت أفلامه وأفلام غيره في الخمسينيات بمساحة أكبر من الحرية و"البحبة" التي لم تعد تتعامل السينما بها مع الضباط في المراحل اللاحقة. في أفلام (اسماعيل يس بوليس سرى) ١٩٥٩ و(ابن حميدو) ١٩٥٧ و(اسماعيل يس في البوليس) ١٩٥٦، ويصبح اسماعيل يس هو رجل البوليس، العلني أو السري، الطيب القلب، الحسن النية، غير المنضبط، ففي فيلم (اسماعيل يس في البوليس) كان العسكري "سمعه" مكلفاً بحراسة منطقة سكنية وعندما سمع البعض يصرخ أن هناك لصاً وقع بصره على رجل يبالطو وكوفيه فأخذ يطارده وكلما أقلت منه اشتد في



أدب ونقد

الضابط الانجليزى الذى قتل العديد من الأبرياء بحثاً عن قائد خلية تحارب الانجليز فى القناة، وفى فيلم (بورسعيد) الذى أخرجه عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٧ يندمج ضباط الشرطة مع الكتائب الشمعية التى ذهبت تحارب قوات العدوان الثلاثى وفى فيلم (ريا وسكينة) لصالح أبو سيف - ١٩٥٢ - يتنكر ضابط البوليس فى شخصية صبي من المهمشين لأختراق العصاة حتى يقبض عليها، وفى فيلم (الرجل الثانى) إخراج عز الدين ذو الفقار ١٩٥٩ يتنكر ضابط الشرطة أيضاً فى دور شاب سورى حتى يقترب من الرجل الثانى ويكشف النقاب عن عضاية خطيرة رغم كل المخاطر، وفى أفلام أخرى عديدة تعلق قيمة الواجب على ما عداها من قيم فى علاقة ضباط الشرطة بالفيلم والدراما لكن الانقلاب الأهم فى هذه الصورة هو ما بدأ منذ فيلم (ليل وقضبان) الذى أخرجه أشرف فهمى عام ١٩٧٢ عن مأمور سجن عمومى - قام بدوره محمود مرسى - حيث استطاع الفيلم أن يقدم صورة دقيقة لشخصية تعادل السلطة بالديكتاتورية وفرض طغيان تتعامل به مع رعاياها سواء كانوا المسجونين أو أفراد السجن أنفسهم بقسوة وتجرد من الرحمة وتجاوزت هذه الصورة إلى الحياة الشخصية لذلك الضابط التى يطبق عليها نفس قواعد التعامل مع الآخرين حتى يكتشف علاقة بين زوجته وسجين أرسله إلى بيته من باب "الخدمة" بالأمر فينفذ انتقامه المروع فيه.

من (ليل وقضبان) إلى (البرى)

فى فيلم (الكرنك) لعلى بدر خان امتداد أكثر قسوة لشخصية مأمور السجن فى (ليل وقضبان)، لكنها قسوة بلا جذور قوية مثلما الفيلم الأول وإنما تبدو هنا قسوة لذاتها لفرض أمر وأقم على المشاهد، ويظهر هو رئيس المخابرات (كمال الشناوى) الذى يقوم بتعذيب عدد من الطلبة والطالبات الذى شاركوا فى

وينطلق فى حملة للقبض على اللصوص والمهربين فى نهاية الفيلم وهو ينطلق بكلمات من نوع (سلم نفسك .. المكان محاصر) من أشهر من قام بهذه الأنوار على الشاشة فأخر فأخر ومحمود عزى وعماد حمدي، لكن التعامل مع رجل البوليس بدأ يأخذ طابعا إيجابيا أكثر فى عديد من الأفلام وإن ظلت هى الأقل فى إطار العدد الذى تنتجه السينما المصرية سنويا لكنها مؤشرات على تقدم وعي السينمائيين فى علاقاتهم بممثلى السلطة وممارساتهم. من المؤشرات فيلمان يقبران عن تجاوزات رجل البوليس، ولكن بشكل متناقض، ففي فيلم (حياة أو موت) لكمال الشيخ يتبنى ضابط الشرطة شكوى مواطن يعمل صيدياً اكتشف أنه أعطى أب جرعة دواء خاطئة قد تقتل ابنته ويظل الضابط يسعى إلى منع الكارثة ويتجاوز حدود وظيفته إلى اتفاق أكبر من المعتاد ويصل به الأمر إلى محطة الإذاعة التى أذاعت التحذير فى الوقت المناسب. وعلى الجانب الآخر يقوم ضابط شرطة آخر فى منصب رفيع هو عزى باشا رئيس البوليس السياسى فى فيلم (شروق وغروب) لكمال الشيخ أيضاً بقتل زوج ابنته ومحاولة تليفق تهم للزوج الجديد. الفيلمان يقدمان تجاوزات رجل البوليس رغم اختلافهما التام، وفيما بعد سوف تقدم السينما فى الثمانينيات صورة أكثر عمقا وبشاعة لتجاوزات سلطة البوليس فى تعاملها مع المواطنين من خلال أفلام مثل (الكرنك) و(البرى) و(ليل وقضبان).

ضابط البوليس المناضل

إذا كان فيلم (حياة أو موت) يقدم تجاوز نبيلاً من رجل الشرطة أنقذ به حياة طفلة فإن هناك أفلاماً أخرى قدمتها السينما المصرية عن (الجانب المضى) لدى ضابط الشرطة الذى يرتفع به من مجرد ممارس لمهنة إلى مفهوم يتجاوز الذات إلى الوطن والواجب ففي فيلم (ثمن الحرية) الذى أخرجه نور الدمرداش عام ١٩٦٤ يطلق الضابط المصرى الزصاص على

يكشف البرئ عن ازدواجية السلوك لدى قطاع من أفراد السلطة، فمأمور المعتقل القاسى الفاشى فى تعامله مع المسجونين هو رجل شديد الرقة والعذوبة مع أبنته وفى ممارسته لحياته الخاصة فى القاهرة، بل إنه شديد التسامح تجاه زوجته الغائبة دائماً عن البيت وكثته شخصان فى رجل واحد وهى صورة مختلفة عن مأمور السجن فى (ليل وقضبان) الذى يعيش شخصيته فى السجن والمنزل بنفس ملامحها بلا تغيير.

زوجة رجل مهم

فيلمان كان ضابط البوليس هو العمود الفقرى لهما ومحور الدراما، الأول (زوجة رجل مهم) الذى أخرجه محمد خان - عام ١٩٨٨، والثانى (الباشا) الذى أخرجه طارق العريان عام ١٩٩٢ وشتان الفارق بينهما برغم أن بطلهما واحد هو أحمد زكى، لكن بينما يمثل بطل الفيلم الثانى (الباشا) معظم لقطات الفيلم وهو فى حيرة - ونحن معه - مما يحدث حوله ومحاولته تقديم صورة لتجاوزات المجتمع التى تفوق تجاوزه هو كأحد أفراد السلطة فإن بطل (زوجة رجل مهم) يطرح تراجيديا رجل السلطة فى تعامله مع الناس العاديين ويقدم الدليل على أن البداية المنطقية لتوتر العلاقة بينهما لا تأتى ممن لا يمارس السلطة وإنما من ممارسيها. ومن هنا تصبح حالة أرنولد/حسام ضابط مكافحة المخدرات فى فيلم (الباشا) الذى نقل إلى إدارة (الأداب) استثناء لأنه خدم أحد أفراد السلطة فى صراعه (وغلبه) تجاه قواد استطاع حماية نفسه بالرشوة مما اضطر الضابط إلى تركه وتركيز اهتمامه على مغنية شابة تعيش عالم الليل ويكتشف هو كم هى بريئة تحتاج إلى مساعدته فيتمركز عندها.

يقدم (زوجة رجل مهم) بطله المقدم هشام أبو الوفا فى أقصى حالات إخلاصه لمهنته وهى - خدمة النظام وسياساته

مظاهرات الجامعة المصرية بعد نكسة يونيو مطالبين بمعرفة الحقيقة. التعذيب يمارس ببساطة لانتزاع اعترافات منهم تروى رؤوس النظام (والمقصود به النظام الناصرى بالطبع الذى قدم الفيلم عام ١٩٧٥ لإدانته وتقديمه على أنه كان عصر التعذيب الأكبر)، ثم جاء الامتداد الثالث لوحشية البوليس فى تعامله مع المواطنين فى فيلم "البرئ" لعاطف الطيب (١٩٨٦) حيث يقوم مأمور سجن الواحات للمعتقلين السياسيين - محمود عبيد العزيز - بالتعامل مع المعتقلين السياسيين بوحشية مجردة من الادمية والدرجة التى يسجل فيها أحد المعتقلين بعد ربطه بحبل فى أرجل جواده حتى يموت. ومن الجدير بالذكر هنا أن كلا من (الكرتك) و(البرئ) برغم الاختلاف بينهما لقد اتفقا على تقديم وحشية التعامل بالنسبة لسلطة البوليس تجاه المعارضين السياسيين أى كانت درجة معارضتهم بشكل صريح وحاد فهم - أى المعارضون - فى الفيلم إما طلبة ومطالبات جامعة أو كتاب وصحفيون وأصحاب رأى بعضهم أراد فقط أن يفهم ما يحدث والبعض يتحفظ أو يعترض أو يخالف ولكن السلطة هنا - من خلال الفيلم - وضعتهم فى نفس السلة وإن كان اتفاق الفيلمين على هذا واحد فإن (البرئ) تفوق فى عمق رؤيته وتجربتها من الانحياز لإدانة عهد يعينه إلى إدانة الأسلوب والسلوك نفسه الذى من الممكن أن يتكرر فى التعامل مع المعارضين، بل إن (البرئ) يكمل الدائرة فى وعيه السياسى كفيلم عندما يقدم الوجه الآخر للسلطة الفاشية وهى تمارس تعذيب أصحاب الرأى المخالف وفى نفس الوقت تضلل البسطاء فى مقابل مأمور السجن المعتقل يقف أحد جنوده الذى جاء من الصعيد مجند أوترك فلاحاً أرضه ليرتدى الزى الرسمى للجنود ويشارك فى إساءة معاملة آخرين قيل له أنهم أعداء الوطن، ويظل يخلص بكل نفسه التقيية فى التعامل مع (أعداء الوطن) بما يستحقونه حتى يكتشف الخدعة الكبرى بمعنى أقرب أبناء بلده إلى المعتقل متهماً بأنه من أعداء الوطن! من ناحية أخرى

أدب ونقد

فيلم (اللعب مع الكبان) لشريف عرفة ١٩٩٢ يعجز مقدم الشرطة عن حماية المواطن الذي تقدم له ببلاغ عن تجاوزات وعمليات فساد كبرى علم بها صديقه الذي يعمل في هيئة الاتصالات ، إن الضابط يعد المواطن بالحماية له ولصديقه ، لكن الصديق يموت دلالة على أن حكومة المقدم وإمكانياته أقل من إمكانيات الفساد المنظم وبهذا وضع الفيلم علامة استفهام في العلاقة بين السلطة والمواطن في التسعينيات ، وقد كان من الممكن لفيلم (الباشا) أن يفعل هذا ويقدم رؤية هامة لتلك العلاقة بين رجل البوليس والمواطن والقوى الأخرى في هذه المرحلة لكنه افتقد الوضوح الفكري وجاء مشوشاً رغبياً عن التعرض لأي هدف كبير ، أخيراً يقدم (الإرهاب والكباب) لشريف عرفة - ١٩٩٢ - تطورياً لتلك العلاقة المازومة بين السلطة والمواطن من خلال شخصية استثنائية على دراما الشاشة هي شخصية وزير الداخلية الذي يهرع إلى ميدان التحرير حيث يقع مبنى الجمع العملاق الذي حدثت فيه حالة تمرد واستيلاء على الموقع .. بدلاً من صورة "المأمور" الصامت المتفطرس في الماضي يبدو "الوزير" هنا متوتراً قلقاً بعيد عن رباطة الجأش المفترضة لمن كان في مثل رتبته ، يتفاوض بنفسه مع المواطن من جهاز اللاسلكي الذي يحمله ولا يستمع لكلمات أصحاب الرتب الكبيرة الذين يحيطون به بل ويسخر منها ضمنياً مصمماً على العمل بنفسه . وفي عمق الصورة يعبر الفيلم عن التناقض بين استعراض السلطة لقوتها من خلال آلاف الجنود الذين انتشروا في المكان حاملين أسلحتهم متحركين بشكل يوحي باشتباك وشيك وبين الوزير وكبار الضباط في حالة هلع تنتهي إلى هدوء عندما يتضح أن للمتمردين مطلب شخصياً بسيطاً وهو ما يعني الانفصال بين المواطنين بكل مطالبهم الصغيرة الهامة ، وأيضاً الملحة ، وبين الشرطة بكل هيمنتها ، التي لا تتحرك جدياً إلا إذا فسرت السلوك الجماهيري على أنه تمرد وعصيان ، وغير هذا فلا شيء بهم...

التي يعتنقها في إطار تلقائية التبعية للسلطة ، وفي الوقت نفسه يقدم تشريح لهذه العقلية التي تحمل كل ملامح الفاشية بداخلها ، فهي تعمل بلا فكر مستقل ، تنفذ الأوامر وتتفوق في حرفية الأداء ، العنف جاهز بداخلها وتستخدمه دائماً في كل الأمور ولديها شراسة متزايدة لنشر نفوذها عبر العمل من خلال قمة الولاء للرؤساء وقيمة الإنداء للمواطنين والتعامل معهم باعتبارهم متهمين من بائع الدواجن لبائع الجرائد والبواب إلخ..

حتى الزواج من فتاة جميلة يتحول لدى هذه النوعية من الضباط إلى محاولة اقتناص زوجة باستخدام الأبهة والنفوذ وسلطة المنصب ، ثم يتطور الفيلم ببطء إلى المرحلة التي تتغير فيها السياسات التي أزهق وعلا نجمه في إطارها قمع مظاهرات ١٩١٨ يناير ١٩٧٧) فلا يقدر على التلاؤم مع السياسات الجديدة ، ولا يقدر على تغيير إيماناته وقناعاته بأن ما كان يحدث هو خطأ ، ويرفض انهيار عالمه مصراً على الإبقاء على وهم السلطة والنفوذ السابقين ومخفياً حقيقة الاستغناء عنه وعن زوجته باعتبارها الركن الوحيد الباقى من عالمه ، وعندما توشك الزوجة على الرحيل يقتلها وينتحر . وبانتحاره تصل السينما في علاقتها بممثل السلطة إلى درجة عالية من التعبير والفهم لتركيبية قطاع مهم من أصحاب السلطة البوليسية في مصر لكنها مع ذلك لا تتأخر عن تقديم نماذج أخرى ، بتركيبات أخرى مختلفة تعيش نفس الواقع وتعبير عن شرائح هامة من رجال السلطة هؤلاء الذين من الممكن إطلاق تعبير "المشاركين" في نفس الهموم عليهم مثل ضابط الشرطة في فيلم (أهل القمصة) لعللى بدرخان الذي تؤرقه مظاهر التسبب حوله سواء من أسرته أو أخته أو الناس في الشارع ويصبح عاجزاً عن أداء مهمته بفاعلية لأنه وجد نفسه جزءاً من الأحداث في زمن الانفتاح وحيث ترتبط أخته بعلاقة حب مع نصاب يطارده الأخ الضابط .. وفي

سينما الهامشيّين والهامشيّين

وليد الخشاب

عن الواقعية الجديدة في السينما المصرية، يقدم سمير فريد التعريف التالي للهامشيّين: "سواقط الطبقات" بالمصطلح العلمي، الذين يعيشون خارج كل الطبقات، وخارج كل المهن، وخارج كل المؤسسات الاجتماعية مثل مؤسسة "العائلة" وغيرها، وفي عبارة واحدة خارج المجتمع" (١).

في تصورنا أن الشخصية الهامشية تسمى كذلك، لأنها على هامش طبقة (حاكمة أو متمتعة بثراء أو ثبات اقتصادي)، تتحلّق حول هذه الطبقة لتلتقط منها رزقها، مثل "حمامة" البائع السريع الذي يبيع التفاح، للأثرياء طبعاً، في حرب الغراولة" أخيري بشارة، أو قد يكون الهامشي في خدمة طبقة، مثل "كاميليا" الخادمة في "أحلام هند وكاميليا" أحمد خان. يمكننا إذن أن نعرف الهامشي بمهنته، أو بلا مهنته: فعلمه غير ثابت، لا يدر دخلاً منتظماً،

لا يختلف متابعو السينما المصرية منذ الثمانينات على أن ظاهرة السينما الجديدة، أو الواقعية الجديدة، قد حملت في طياتها بذرة أخرى، صارت الآن ظاهرة متميزة: أعنى بذلك تعدد الأفلام التي تقدم عوالم الهامش والتي تدور حول شخصيات مهمشة اجتماعياً، بما يمكن تسميته "سينما الهامشيّين" أو "أفلام المهمشين".

المتن والهامش / تعريف:

لكي نحصر الظاهرة التي سنتناولها بالدراسة، سوف نبدأ بتعريف الشخصية الهامشية، علماً بأننا سوف نركز على الأفلام التي تلعب فيها تلك الشخصية الأدوار الرئيسية، وعلى المخرجين الذين قدموا تلك الشخصية مراراً، فيما يشكل الظاهرة. الشخصية الهامشية إذن تعريف اجتماعي، لا دراسي. في كتابه

طبقتهم أو أدنى ، بفعل الغلاء المتزايد . أمثلة المتحرد المهمش (الذي يحاول كشف الفساد) عديدة ، منا "أحمد المخرج الذي يحاول فضح سرقة قطن الملح في العوامة "٧٠" لخيري بشارة أو "عادل الصحفي الذي يحاول الإيقاع بتاجر الفراخ الفاسدة في "الغول" لسمير سيف. ينتمي هذان النموذجان للطبقة الوسطى التي همش الغلاء شرائحها المتوسطة والدنيا ، دون أن يطردها لهامش المجتمع تماماً . هذا حال الموظفين البسطاء من البورجوازية الصغيرة ، الذين يشكلون معظم أبطال "عاطف الطيب" : على في "الحب فوق هضبة الهرم" و"إبراهيم في "أنذار بالطاعة" ، وكذلك حال الموظف البسيط "أحمد" في "الإرهاب والكتاب" لشريف عرفة . وقد يتولد نموذج المهمش لاجتماع السيبين: الفكري والاقتصادي ، مثل كثير من أبطال رافت الميهي : الطبيب الحكومي الذي لايجد مكاناً ليتزوج فيه والذي يواصل بحثه عن الحرية مع بحثه عن الحب في "سمك لبن تمر هندي" ، والهامي الذي يتحكم على نظام العدالة أو اللامعالة ، الذي يمثل أحد أوجه غياب العدالة الاجتماعية التي تطحن طبقة المتوسطة ، في "الأفوكاتو" .

لن نركز إذن على من أسميناهم "بالمهمشين" . لأنهم وإن كانوا ضحايا الظلم الاجتماعي والوحشية الرأس مالية مثلهم مثل "الهامشين" ، إلا أن حالهم أقل سوءاً فلم أعمال ثابتة في العادة ، وإن كان دخلها فقيراً ، ولهم سكن داخل حدود المدينة ، وإن كان متهاكاً وبسيطاً . والأهم من ذلك أن نسق القيم بينهم يقترب إلى النسق المتعارف على أنه يسود المجتمع ، بينما نجد الهامشين يكافحون يومياً من أجل مواصلة الحياة ، بأبسط المعاني المادية ، معنى توفير كمن وجية ، وبالتالي فقيمهم قد تقبل السرقات الصغيرة والخيانة العابرة (والتي لا تعتبر في عرشهم عملاً سيئاً بالضرورة) .

على أننا نجد في عالم من أسميناهم بالمهمشين في السينما الجديدة ، ملامح تنسحب على الهامشين . لذلك من المفيد

وهو عمل مرهق وغير مجز ، وهو عمل دوني بالمقياس التراتبي ، وكثيراً ما لا يعمل الهامشي ، أو كثيراً ما ينتقل من عمل لآخر يلقط رزقه مثل "صلاح" في "سائر كراتيه" لأحمد خان حيث يعمل سائساً في جراج ثم منادياً للسيارات ومحترفاً مستتراً ، للكراتيه . وأحياناً ما يلقط رزقه بطريقة غير مشروعة ، مثل عوض في "سارق الفرح" لداود عبد السيد الذي يبيع المناديل الورقية ويسرق ملابس أخيه ويبيعها ويسرق العشاق الذين تستدرجهم صديقتة العاهرة .

والشخصية الهامشية التي تقدمها السينما الجديدة توجد أحياناً على هامش المجتمع كله ، بمعنى أن جميع الطبقات تلفظها ، بحيث يتجمع الهامشيون ليسلكوا طبقة من المطرودين ، كما أن الهامشي يوجد عادة على هامش المدينة . فالمجتمع يلفظه مادياً ومعنوياً وجغرافياً ، ليسكن في أحياء عشوائية ، على أطراف المدينة ، تنسم بالفقر وغالباً بالقدارة ، مثل عشوائيات المقطم في "سارق الفرح" لداود عبد السيد وربما كانت في تلال زينهم أو المقطم التي تبدأ وتنتهي فيها أحداث "كابوريا" لخيري بشارة . وقد يتسم الهامشي بشيء من الاندماج في الطبقة التي يعيش على هامشها ، فيسكن على هوامل مبانيتها ، ثممثل "سيف" في "أيس كريم في جراج" خيري بشارة ، الذي يسكن في جراج سيارة بالمعادى . أو "فارس" في "الحريف" الذي يسكن على سطح عمارة كبرى ويذكرنا بقرفة السلوح الشهيرة ، التي كانت مسكن الطلبة و"مهمشي" الستينيات ، والتي صارت في السبعينات وما تلاها "روف شيك" .

مقالنا عن "الهامشين" بالتعريف الاجتماعي بالأساس . لذلك نميزهم عن "المهمشين" . وتعني بالمهمشين ، المتحدرين الذين يلفظهم من حولهم لأسباب فكرية في الغالب ، أو ذوي الدخل الثابت المصدود الذين يسقطون من طبقتهم ، لينزلوا درجات في السلم الاجتماعي وليلحقوا بشرائح أدنى في

الذي لعب دوراً رئيسياً في أفلام ما قبل الثمانينيات، بالإضافة لمهايل "درب المهايل" لتوفيق صالح. ومع ذلك فلم يشكل الهامشيون ظاهرة في أفلام الخمسينيات والستينيات، وفي الفيلمين المذكورين ظل محور الاهتمام الاجتماعي هو ممثل الطبقة الشعبية المستقر اجتماعاً والمناضل النقابي في "باب الحديد" أو المثقف المستنير مثل البورجوازية المتوسطة في "درب المهايل". أي كان التركيز على الطبقات التي يبدى النظام اهتماماً بها والتي تشكل معظم جمهور السينما آنذاك، بينما كان الهامشيون حالات نفسية أكثر منها اجتماعية، قريبة من نماذج الفن الرومانسي والطبيعي في أفلام غربية معاصرة: أفلام الواقعية الشعرية الفرنسية وأفلام تعرض نموذج الجنون أو الأهل الفريد مثلاً في "أهدب نوتردام" و"الأخوة كارامازوف" في هوليبود.

عشية ظهور السينما الجديدة، قدم صلاح أبو سيف شخصيتين هامشتين في "السقامات" (١٩٧٧): محترف الجنازات والسقا؛ بالتحديد صاحبي مهن مندثرة، يعيشان على أطراف القاهرة (آنذاك). كما قدم سيمر سيف في أول أفلامه "داثرة الانتقام" (١٩٧٧) شخصية لص منتقم هامشي، يمثل امتداداً لمجرى الهامش في الخمسينيات والستينيات وتميزت ببعدها الاجتماعي، واستعرضت كاميرا سيمر سيف الحى الشعبى الذى يعيش فيه صديقه، الذى لعب دوره عبد السلام محمد وقدمته بشكل فيه الكثير من الواقعية.

وعندما صنع محمد خان أوائل أفلامه، قدم لأول مرة نموذج الهامشى، ابن المدينة، التى هى عشق خان الكبير. هكذا كان شمس فى ضربة شمس (١٩٨٠)، مصوراً محترفاً، لكن دخله غير ثابت، وإن كان له مسكن معقول، إلا أنه مغامر يجوب الشوارع على دراجته البخارية، أى هو أقرب للصعلوك. كما قدم خان شخصية شبه هامشية فى "موعد على العشاء" (١٩٨١): الكوافير البسيط. فى

تمثل كلا العالمين. عادة ما تقدم السينما الجديدة بطلها الهامشى أو المهمش فى حالة بحث: بحث عن لقمة العيش، عن السعادة، عن وسيلة تحقيق هدف أو حلم ما. وفى حالة تماس أو صراع مع "الشر" المتمثل فى عالم الأثرياء الذين كونوا ثروتهم بطريق غير مشروع، والذين عادة ما يكونون من أصول متواضعة.

تأصيل نموذج الهامشى:

ولد نموذج الشخصية الهامشية كما عرفناها، بشكل واضح ومكثف من خلال السينما المصرية الجديدة، التي ظهرت إرصاصاتها فى السبعينيات وتأكدت فى الثمانينات والتسعينيات. عادة ما يؤرخ لبداية هذه السينما "بسواق الأوتوبيس لعاطف الطيب (١٩٨١). بينما يرى إبراهيم العريس أن بدايتها مع أهل "القمة" لعلى بدرخان (١٩٨١) (٢). على كل حال، لا خلاف على التاريخ ولا على خصائص الظاهرة، التي تمثل قطيعة مع السينما السابقة عليها. كما ترتبط السينما المصرية الجديدة، أو الواقعية الجديدة كما يسميها سيمر فريد، بمخرجين يعينهم بدواً غالباً فى الثمانينات، مثل محمد خان، داود عبد السيد، خيرى بشارة، وعاطف الطيب وغيرهم.

من بين ما أتت به هذه السينما من جديد، نموذج الهامشى. يمكننا أن نجد بعض ملامح الشخصية الهامشية فى السينما منذ عقود، منذ هريدى فى "الفتوة" لصلاح أبو سيف مثلاً. غالباً ما كان الهامشيون فى سينما الأبيض والأسود إما شخصيات غابرة فى الأفلام، وإما يبدؤون كهامشين لكن ينطلقون فى رحلة صعود اجتماعى مثلاً فى "الفتوة" حيث صار هريدى تاجراً كبيراً، أو يكونون مجرمين، حيث هم الفيلم بوليسى لا اجتماعى، مثل الكثير من أفلام فريد شوقي فى الستينيات. ربما كان قنواى فى باب الحديد ليوسف شاهين هو الهامشى الوحيد

في أغلب هذه الحالات لم يكن الهدف رصد حالة اجتماعية، بقدر ما كان استغلال نموذج جديد جذاب، ووضع داتماً في حالة صعود اجتماعي، بهدف إخراج نمط حدودي شعبي محبب، ولإثارة والأكشن - بكيفيتا مثالا أن نادبة الجندي قدمت نموذج الهامشية في "عزبة الصفيح" لإبراهيم عقيقي (١٩٨٧). وقد يكون الهدف هو الكوميديا مثلما في "المتشردان" للمسيد مصطفى (١٩٨٣) اللذين اهتتما سلسلة طويلة من رحلات الصعود الكوميديا أبطالها من المهمشين أو الهامشين ليس آخرها "بخت وعديلة" لنادر جلال (١٩٩٤). وقد يكون الهدف ميلودرامياً بقدر أكثر ما هو اجتماعي، مثلما في "الجراج" لعلاء كريم (١٩٩٣).

الهوامش والهوامل:

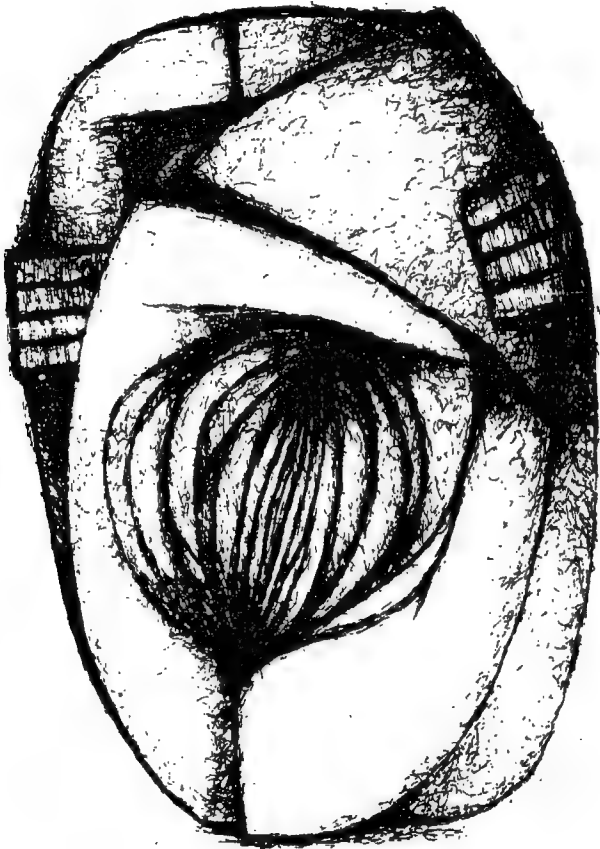
هكذا شكل الهامش نموذجاً فرض نفسه على السينما التجارية الاستهلاكية وسينما التسلية جيدة الصنع، بالإضافة للواقعية الجديدة، بدلاً من سيادة نموذج الطبقة الوسطى في السبعينيات، على أن هذا النموذج ليس طائغياً عديداً. لكن من اللافت للنظر أن مخرجين بعينهم هم الذين اهتموا بالهامشين بشكل خاص. بالإضافة لعالم أبي الظاهرة، محمد خان، نجد للهامشين حضوراً قوياً في عوالم خيرى بشارة وداود عبد السيد وشريف عرفة، ويمكننا أن نضيف إليهم أفلاماً بعينها لرضوان الكاشف وأسماء البكرى وهانى لاشين ومحمد القليوبى وعلى بدرخان.

مع تسليمنا بخصوصية كل فنان، بل وكل عمل، فإن ضرورة الدراسة تقتضى أن نبحث عن خطوط جامعة تنتظم فيها ظاهرة الأفلام عن الهامشين. ليس من اليسير أن نضع تقسيماً يضم أسماء المخرجين، فنقول مثلاً إن خان وداود قدما أفلاماً واقعية عن الهامشين بينما مال بشارة وعرفة إلى "هلوة الظاهرة". أو أن نصف الأفلام عن الهامشين إلى استعراضية وغير / أو أقل استعراضية،

الفيلم الأول، لم يكن هم المخرج تقديم عالم الهامشي بقدر ما استخدمه كامتداد لتراث هامشي "الأكشن"، مع إضافة لمسة شبيه واقعية في شقة البطل وفي تصوير الشوارع: أما الهم الرئيسي فكان المطاردات والمشاجرات. في الفيلم الثاني كان هناك قيود من الميلودراما حول المثلث: الزوجة / الزوج السابق / الحبيب الحالي، يطفي على تقديم واقع الشخصية. واجتمع هذان العاملان في "طائر على الطريق" (١٩٨٨)، مع وجود بعض لحظات الوصف الاجتماعي الخارجي للعوالم التي يحترك بها السائق الهامشي.

أما أول بطل هامشي بمعنى الكلمة في السينما المصرية (الجديدة)، فحن نتفق مع سمير فريد، ومع كثير من النقاد، على كونه "فارس في الحريف" (١٩٨٤) لمحمد خان أيضاً: إنه أول بطل يعيش على هامش المجتمع في السينما المصرية المعاصرة ويعاني مشاكل الواقع ومشاكل الوجود في آن واحد (٣). والواقع أن هذا الوصف ينصب على معظم الأبطال الهامشين في الأفلام التالية التي أنهتها السينما المصرية. انظر "محمد جاد الكريم" في الأراجوز لهانى لاشين (١٩٨٩) يتأمل حال البلد سياسياً، وحاله، ويمارس تأملات عن الحياة، والفرح. انظر "عوض" في "سارق الفرح" لداود عبد السيد (١٩٩٥) يتأمل حاله ويفكر في السعادة مع صديقه العاهرة.

منذ ظهور "الحريف" والهامشي نموذج هام في السينما الجديدة أو في السينما المصاحبة لها، تجاوبت كانت أو لم تكن. فنجد سلسلة أفلام المصوص الصغير الذين يكبرون، ويواجهون المصوص الكبير، مثل "المشبه" لسمير سيف (١٩٨١)، ودور اللص البسيط "الطيب" ارتبط طويلاً بعادل إمام، وإن كان له إرثاً مبدئية في "الحفلة معاً" لعمر عبد العزيز (١٩٨٧). كذلك نجد الهامشي في سلسلة أفلام الفتوات التي غطت الثمانينيات، والتي كان من أجملها "الشيطان يعظ" لأشرف فهمي (١٩٨٨). كذلك نجده في سلسلة أفلام الخدم، مثل "المشاغب سنة" لمحمد نبيه (١٩٩١).



بنفسج" لرضوان الكاشف (١٩٩٢)، عالم الهامش لا أوهام فيه. لا يتصور الهامشي أنه سوف يكسب خبطة العمر ليصير مليونيراً. بل هو يكافح من أجل لقمة العيش اليومية، على عربة كشرى (بنفسج) أو في إشارات المرور (الفرح)، أو يجاهد وطأة الملل والازدحام أو ضغط الحياة في العشوائيات والأحياء الفقيرة (الكيت كات) و(يوم مر). لذلك تعرض هذه الأفلام شرائع من الحياة اليومية للهامشيين، بلا هدف أكثر من أن تمر الأيام على خير، مع البحث عن شيء من البهجة المتاحة بالجنس والضمير أو الحبش. لذلك يختلف فيلم الصعاليك لداود عبد السيد (١٩٨٥) عن هذه المجموعة، لأنه - مثل "الفتوة" - يعرض قصة صعود هامشيين في عالم البيزنس، ولا يكتفى بعرض حالتهم الهامشية. ولذلك نجد معظم أفلام هذه المجموعة تدور في مساحة مكانية وزمانية محدودة: عالم الجارة والمنازل في "الكيت كات" و"يوم مر" وبنفسج، مع مقابلة سريعة مع عالم المدينة وأثريائها (شوارع المدينة في "الفرح"، قارب الفزعة في "يوم مر"...) كما تدور هذه الأفلام في إطار بضعة أيام أو أسابيع، مما يميزها مرة أخرى عن "الصعاليك" ذي التنبؤ المشابه للوحات التاريخية الكبرى.

الحلم:

نلاحظ في أفلام المجموعة السابقة، أن الأغنية تأتي في الغالب لتدعم موقفاً درامياً، لكن بشكل / يهدف أساساً إلى إدخال البهجة على نفس المشاهد، بلا ضرورة فنية. وقد أقاضى النقاد في ذلك بخصوص سارق الفرخ حيث حشرت الأغنيات والاستعراضات حشراً، وإن كنا نراها جميلة ومبهجة. لكن بصفة عامة، تظل هذه الأفلام واقعية وتغيير استعراضية.

أما مجموعة "الحلم الهامشي" فهي استعراضية في الغالب، عند شريف عرفة، مؤسس هذا التيار، نجد معظم الأبطال من الفنانين الاستعراضيين: أبطال

حيث تندرج معظم أفلام الهامشيين عند بشارة وعرفة تحت بند الاستعراض. لكن هذه الأحكام، وإن شكلت مؤشرات للتصنيف، ليست دقيقة بما يكفي، لأن الأمور ليست بهذا الموضوح في كل أفلام هؤلاء المخرجين، وليست أبيض أو أسود. فكل الأفلام المعنية واقعية بقدر ما وعلى نحو ما، وأغلبها يتوسل بالأغنية وأحياناً بالاستعراض، لأن هذه العناصر، كما في المسرح، أصبحت من الأساليب التي تفرضها الضرورة التجارية على الفن، لاسيما في التسعينيات. ثم إن عالم المخرج الواحد يتضمن في الغالب تطوراً أو تناقضاً ما.

ربما كان أقل التصنيفات تعسفاً هو توزيع الأفلام إلى أفلام "الحلم" وأفلام "الواقع". أفلام "الواقع الهامشي" تعرض الواقع بشكل فني، لكن بدون بث أحلام / أوهام في تجاوز هذا الواقع المرير دون توفير ظروف موضوعية تسمح بذلك، بينما تعرض أفلام "الحلم الهامشي" عالم الهامشيين، مؤملة بإهام بالحلم الأمريكي أو بفرج الله.

الواقع

في "الحريف" (١٩٨٤) كما في "أحلام هند وكاميليا" (١٩٨٨) يقدم محمد خان أشد نماذج اقتراباً من الهامش ومن الواقع، فيصور لنا أبطاله داخل منازلهم البسيطة، حيث تتراكم الأشياء. بحركات أفقية تتابعهم في لهائهم في الشارع، بحثاً عن الرزق (الحريف) أو هرباً من الخطر المتمثل في ملاحقة الشرطة أو الاشرار (أحلام). وبحركات رأسية تتابعهم في صعودهم اليومي بالصعد إلى عالم الأغنياء الذين يعملون عندهم (أحلام) أو إلى حيث يتأملون المدينة التي همشتهم من أعلى (الحريف). ونلاحظ أنهم لا يرون غالباً إلا بيوتاً موصدة أبوابها، من خلال الصعود.

في هذين الفيلمين، كما في "يوم مر" و"يوم حلو" لخيري بشارة (١٩٨٨) و"الكيت كات" لداود عبد السيد (١٩٩١) و"سارق الفرخ" لداود أيضاً (١٩٩٥) وليه يا

شريف عرفة يبدو طفوليا ، مبهجاً كعالم الكارتون ، كما يتضح من تخطيط الشخصيات وموتيفات الديكور وألوانها الزاخرة ورسم الكارات والتقطيع . على العكس ، نجد هامشي خان قادرين على الابتسام رغم الهموم ونجد هامشي داود مبتهجين لأن الضحك وسيلتهم للمقاومة ، كما نعرف عن عبقرية المصري الذي يضحك دائماً في أصعب الظروف ، لأنه طفل أو واهم ، لكن لأنه يساند نفسه وينقدها متهمكاً .

لم تنجح أفلام شريف عرفة الأولى عن الهامشيين كما كان يتمنى . فانتقل يستخدم الهامشيين ذوى البعد الاجتماعي لكن في إطار أكشن ، مثلاً في "النسي" (١٩٩٢) واللعبة مع الكبار (١٩٩٠) . التقط القبط خبري بشارة ليصنع ابتداءً من "كابوريا" (١٩٩٠) مجموعة من الأفلام الناجحة عن الهامشيين ، لكن في إطار الودع بالحلم . في "كابوريا" و "أمريكا شيكا بكا" (١٩٩٢) و "حرب الفراولة" (١٩٩٤) وقشر البندق (١٩٩٥) نفس المواصفات الموجودة في أفلام عرفة : غناء واستعراض ، أبطال هامشيون يمتكون بعالم الحلم : أثرياء مبذرين غريبين الأطوار لكن مستغلين ("كابوريا" و "فراولة") نصابين يعدونهم بالهجرة وبالثراء ("أمريكا") رأسماليين مستغلين ، يعدونهم بجائزة في مقابل أن يمتحنوا أنفسهم ("كابوريا" ، "فراولة" ، "بندق") . لكن عند بشارة ، يتمتع البطل بإمكانات هوليودية خارقة : ملاك رهيب في "كابوريا" أو مغامر من الطراز الأول في "فراولة" ، مع كونه هامشياً ، مما جعل منه بطلاً شعبياً على غرار "الحريف" . في هذه الأفلام يأخذنا بشارة في عالم من الحلم الجميل في عالم الرأسماليين المنحرفين ، ليعطينا وجبة ممتعة ، ثم يجعلنا نتيق من جو الفيللا أو الفندق الفاخر أو البلد الجميل ، لنكشف أننا ، مع البطل الهامشي ، كنا ضحية وهم . لكن الخلاصة تبيل للميلودراما أكثر من الوعي الكاشف بزيغ الطبقات المستغلة الطفيلية فامشة الثراء . أما في "آيس كريم في جليم" (١٩٩٢) فالعلم مستمر إلى

سيرك في "الأقزام قادمون" (١٩٨٧) مغنيات وراقصات شعبيات في سيمع هس (١٩٩٠) ، ممثلون وراقصون محترفون في "يا مهلبيا" (١٩٩١) . وهم "هتيفة" مشجعو كرة قدم ، أي صنف من المنشدين الشعبيين في "الدرجة الثالثة" (١٩٨٨) .

في عالم الهامشيين "السعداء" هذا تجد دائماً الحلم الأمريكي الذي سوف يحل كل شيء : أبطال السيرك تحل مشاكلهم لو تملكوا أرضهم ، الفنانون ينتظرون نجاح استعراضهم ليصلوا للنجومية ، والمشجعون ينتظرون انتصار فريقهم ومرشحهم في مجلس الإدارة ، لتحقيق لهم السعادة . لكن أحد ملامح واقعية شريف عرفة في هذه المرحلة ، هو أن السيناريو يسير دائماً على عكس ما نتوقه وتعودنا من أفلام الاستعراض ، حيث البطل يواصل رحلة صعود فني وطبيقي ناجحة . ينتصر أقزام السيرك على الرأسمال المحتالين ، لكنهم يعرفون خلال ذلك فساد نظام الإعلانات الاستهلاكي ، حيث يبيع المحتال منتجات غير محققة لحلم السعادة بالاستهلاك ، وبذلك يتحول المعركة بين الطرفين والأشهر إلى معركة بين نمطي حياة ، وبين طبقتين : مكتفية ذاتياً واستهلاكية . في "سيمع هس" - يخسر الفنانون الهامشيون أغنية المجد لأن المغني المستغل سرقها وأذاعها باسمه ، فيضطران للبدء من الصفر . كذلك في "الدرجة الثالثة" يكتشف مثلاً جمهور الترسو أنها ضحية لعبة الديمقراطية ، وأن الرؤوس الكبيرة تصركنهما في مجلس الإدارة لتزوير رفع أسعار التذاكر .

يحقق شريف عرفة مع مهمشيه معادلة تجارية . فهو يمرض عالمهم بشيء من وضوح الرؤية بين "الطيب والشرير" لكنه يدير صراعاً بينهما ليمتص الجمهور ، ويبسط الأمور للإضمار بحيث تبدو الحكاية وكأنها ميلودراما أو كوميديا ذات شخصيات نمطية . ويعتمد على الأغنية والاستعراض المبهج ، فيبدو الهامشيون سعداء بوضعهم الاجتماعي ويبدو سعيهم لتجاوزه سعيًا لذيذاً لا كفاحاً . لذلك فعال

في الموضوع ولكن في الفن (٤). لقد جدد مخرجو السينما الواقعية الجديدة في الموضوع السينمائي من حيث تقديمهم أفلاماً عن الهامشيين - لكن إسهامهم فني بالأساس. تحمل أفلام الهامشيين مثل غيرها، وربما أكثر من غيرها، جماليات جديدة وقيماً جديدة على ما سبقها في تاريخ السينما المصرية. فأفلام الهامشيين حين تقدم شرائع من حياة أبطالها، تلمس الحكمة والبدائية والوسط والنهاية، لتقدم تتابع لحظات من حياة يومية (٥). كما أن الشخصية الرئيسية كثيراً ما صارت في هذه السينما بطلاً ضدًا. ليس فقط بسبب وضعه الاجتماعي ولكن بسبب عدم قدرته على الفعل والتأثير على العالم. فهو إما يمارس رد الفعل، أو ينظر، أو لا يقوم بالفعل إلا ليحافظ على وجوده، في ظل نظام اجتماعي يسجنه (٦). بعكس الأبطال الفاعلين المحققين على مدار تاريخ السينما، إما لتجاههم الاجتماعي أو لحملهم رسالة إيديولوجية تنويرية. كذلك تغيرت صورة الحب في هذه الأفلام ولم تعد رومانسية، بل تنبع من احتياج مادي بسيط للرفقة وللجسد. وتغيرت منظومة القيم التي تسمح بخروج بسيط على "الأخلاق" تحت ضغط الحاجة والحياة في زحام العشوائيات أما من حيث الصورة، فقد خرجت الكاميرا خارج إطار المنازل البورجوازية وصورت الشوارع والحارات والبيوت البسيطة. صوّرت العالم الحقيقي، عالم البسطاء، بدنامية وفرها المونتاج التعبيري وحركة الكاميرا، التي لم تعد مجرد عمليات روتينية.

الهامشيون لماذا؟

بعد هذا الاستعراض، بقي أن نحاول الإجابة عن سر وجود ظاهرة أفلام الهامشيين ونجاح معظمها في هذا الوقت بالذات، تحت الإجابة لدراسة مستقلة مثلما يحتاج رصد جماليات سينما الهامشيين إلى كتاب. لكن يمكننا أن نوجز العوامل في الظرف التاريخي العام والفني. فمع مطلع الثمانينات وبعد

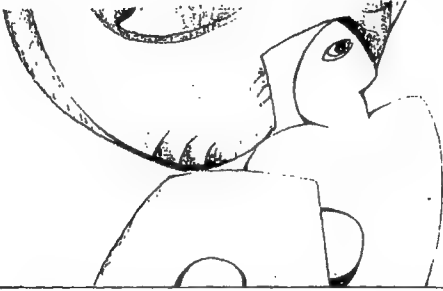
النهاية: قصة صعود مغن موهوب مغمور إلى أن يغني أمام الآلاف على شاطئ جليم فيحقق حلم حياته ومجده.

نلاحظ أن أفلام هامشي الواقع تدور في عالم الهامشيين لتصفهم. أما أفلام الحلم تقدم لنا إمكانية دخول الهامشيين ولو لفترة إلى عالم الثراء وتقدم لنا صراعاً شعوبياً إلى حد ما، من حيث هو يشير متعة الفرجة أكثر من الوعي الطبقي، لا سيما عند بشارة. لذلك تعلق نبذة الميلودراما في أفلام الحلم، وينضم إليها "الأراجوز" (١٩٨٩) لهاني لاشين، حيث يتحول نقد بيروقراطية الاتحاد الاشتراكي إلى ميلودراما الأمين الذي يبيع أباه وزوجته، وأغاني الأراجوز المبهجة تركز على البهجة أكثر منها على النقد.

كما أن أفلام الواقع تصف حياة المهمشين بالكاميرا لأنها تتبعهم في عالمهم. بينما تقل مساحة هذا الوصف في أفلام الحلم لأنها تتركز في أماكن محاولة تحقيق هذا الحلم، كالليل الفاضحة أو القصر. بل إن مكان الهامشيين يقدم بهجة وعجائبية في أفلام هامش الحلم، فنحن نرى فقر بيوت "كابوريا" لكننا نتذكر قبل كل شيء رحلة الشباب في النيل وهم يغنون الأغنية الشهيرة ثم تكوينهم سلماً بشرياً ليصعد به كابوريا لحبيبته. ربما استثنينا فيلم "مستر كارأته" (١٩٩٣) لأمجد خان - وهو ينتمي لمجموعة هامش الحلم - لأن الفيلم معظمه في الشوارع ويقدم المناطق الهامشية في الشارع، مثل أسفل الكوبري وجانب منزل الكوبري وموقف السيارات. لكن يظل الفيلم بتركيبه البطل الشعبي الضارق الذي يحقق صعوداً رياضياً وينصهر المظلومين بذكائه وقوته "الكابوي" منتمياً لعالم الحلم. ولعلها مفارقة أن يبدأ خان الهامشي ويستعيره بشارة وعرفة، ثم يعود إليه خان من حيث انتهى بشارة.

سينما جديدة وجميلة

كما يقول سمير فريد: ليس التجديد



والتايوانية ، ليجتذبوا الزبائن . المهم أنه لا أحد يستطيع التكهن بما ستؤول إليه هذه السينما . لكنها أحدثت لاشك قطيعة مهمة في تاريخ السينما . وستبقى ظروف وجودها الاجتماعية مادام الغلاء والفشل الاقتصادي طاغياً . لكن إلى أين تتجه هذه السينما : هل يتواصل الاهتمام الاجتماعي بالهامش في الأفلام . أم يتحول الهامش إلى مستودع لأبطال يغيبون البسطاء في الواقع بالغناء "الهندي" والكاراتيه "المضروب" والحلم "المعلب" ؟

الهوامش

- ١ - سمير فريد . الواقعية الجديدة في السينما المصرية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٢ . ص ١٤٧-١٤٨ .
- ٢ - موتى براح وآخرون . السينما العربية . ترجمة مي التلمساني . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٩٤ . ص ٦٧-٦٨ .
- ٣ - سمير فريد . سبق ذكره . ص ٧٩ .
- ٤ - نفسه . ص ٥٤ .
- ٥ - انظر إبراهيم العريس في السينما العربية . سبق ذكره . ص ٦٨ .
- ٦ - يركز إبراهيم العريس على أن البطل في السينما الجديدة كلها هو لا بطل . انظر نفسه ص ٧٥-٧٦ .

اختفاء السادات ، حدثت انفراجة رقابية سمحت بالتطرق للموضوعات التي تهم المشاهد فعلاً وتعبير عن المشاكل التي يعيشها وأهمها المشكلة الاقتصادية بتداعياتها الاجتماعية . وأحد أعراض هذه المشكلة هو وضع الهامشيين . لذلك نشأت السينما الجديدة وفي حضانها سينما المهشين .

كما أن الهامشيين صاروا قوة لا يستهان بها في سوق السينما لأن عدد السكان في المقابر يتضاعف وعدد الحرفيين ساكني العشوائيات يتضاعف وهم جزء هام من جمهور السينما ، قادر على دفع ثمن تذكرة ، وراغب في التسلية ، وفي مشاهدة صورة له على الشاشة ، كما أن الهامشيين في بؤرة الاهتمام الإعلامي للدولة نظراً لأنهم أصبحوا يشكلون تجمعا طبقياً هاماً ، يفرخ الإرهاب وتدابيراته .

لذلك ، صارت هناك موضوعة أفلام مهمشين مثل موضوعات المخدرات والعوالم والإرهاب ، حيث إن هناك طلباً على هذه النوعية من السوق . كذلك فرض هذا الجمهور رغبة في تغيير السائد فنياً : المخرجون المجددون ثاروا على الميولودراما الفجة والأكشن المحض ، والمخرجون المهتمون بالشباك طوروا البطل الهامشي على غرار أبطال الأفلام الهندية

السينما «تراقب» المثقفين

مى التلمسانى

والطبقية والأيديولوجية رغم ثباتها النسبي عبر السنوات ورغم تعدد فروعها ، أصبحت الآن تعبر عن حاجات ومطالب أخرى تختلف كثيراً عن ما كانت عليه فى السينما المصرية حتى السبعينيات . وعلى الرغم من أن مفهوم "المثقف" مفهوم غامض يحكمه التصور الشعبى السائد الذى يربط بين الثقافة والتعليم بشكل شرطى، إلا أننا نراه فى السينما شديد التمطية والتجديد: حيث ارتبطت صورة المثقف دائماً بالطبقة البورجوازية المتوسطة والتعليم الجامعى كشرط أساسى من شروط "الثقافة" ، كما ارتبطت بامتلاك المعرفة و/ أو الحقيقة والقدرة على التنبؤ بالمستقبل ، تلك المعرفة التى تمثلت دوماً فى "الكتاب" و"الكلمة" ، فخطاب المثقفين السائد فى السينما المصرية هو ذلك الخطاب الذى يمر عبر الكلمة فى شكل مناقشات ولقاءات ذات طابع فكرى وحوارات استبطنية إلخ.

فى مقال بعنوان "المثقف فى السينما المصرية" نشر بالفرنسية عام ١٩٨٥ لخالد عثمان ، تعريف للمثقف بوصفه "من يمتلك الوسائل اللازمة لصياغة آمال شعبه وللحديث نيابة عن الغالبية الصامتة" ، وتوصيف لدور المثقف بوصفه البحث عن هوية الشعب والتعبير عنها والدفاع عن التراث الثقافى .. فإذا صدق هذا التصور فيما يخص شخصية المثقف فى سينما الستينيات والسبعينيات فى مصر، وفى عهد كبير من أفلام يوسف شاهين تحديداً كما جاء فى المقال ، فإنه لا يستقيم تماماً فى تعريف المثقف فى سينما الثمانينيات وحتى اليوم ، وخاصة فى السينما الجديدة التى أنتجها خيرى بشارة ومحمد خان وعاطف الطيب وداوود عبد السيد ، ثم شريف عرفة ويسرى نصر الله وأسماء البكرى وغيرهم . إن انتماءات المثقف المصرى الاجتماعية

طواحين الهواء وإما تستسلم لضعفها الإنساني وتتحول إلى شخصية مستلبة أو انتهازية تستثمر الواجهة الثقافية لتحقيق أغراض شخصية ونجاحات خاصة.

فإذا نظرنا إلى هذه الشخصية في سينما ٨٠ - ٩٠ لوجدناها أقل خطابية ، وأكثر جرأة في الكشف أولاً عن مواطن ضعفها وسلبيات خطابها الاجتماعي ، وفي التعبير ثانياً عما ألت إليه الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في مصر في ظل التبعية والأصولية . ولا ندعى هنا محاولة تقييم شخصية المثقف في السينما المصرية في هذه الفترة ولا نطالب بتقديم الشخصية بصورة معينة دون غيرها ، كما لا نعتقد أن على المثقف دون غيره من فئات الشعب دوراً بعينه يجب أن يؤديه تجاه الغالبية السلبية ولا نعتقد أيضاً أن السينما مطالبة بتقديم صورة إيجابية لهذا الدور .

فالهم أن تقدم الشخصية القلمية بصورة منطقية تتناسب فيها مع نفسها ومع المقدمات التي يطرحها الفيلم ومع رصد المخرج للمتغيرات التي طرأت على المجتمع المصري من وجهة نظره .

كما نعتقد أن انتفاء دور السينمائي المربي أو النبي ليس سوى انعكاس لانتهاء دور المثقفين المصريين في الحياة وعلى الشاشة أيضاً نتيجة لأسباب كثيرة ربما كان من بينها - مرة أخرى - الرقابة على المصنفات والضوف من حرية الفكر والتعبير في مجتمع يقال فرج فودة وينفى نصر حامد أبو زيد ويحاكم يوسف شاهين ويصادر أعمال سعيد العشماوي ، في ظل الديمقراطية حق لكل مواطن .

بعض الأدوار الأولى في عدد من الأفلام المهمة التي عرضت في تلك الفترة (٨٠ - ١٩٩٥) تقدم تنويعات على شخصية المثقف منذ "العامة ٧" (خيري بشارة - ١٩٨٢) حتى "مرسيدس" (يسري نصر الله - ١٩٩٢) مروراً بـ "ليل الليل" (عاطف الطيب - ١٩٨٩) و "سوبر ماركت" (محمد خان - ١٩٩٠) و "شحاتين ونبلاء" (أسماء

وربما كان للرقابة دور هام في تنميط هذه الشخصية وفي تحجيم دورها : ففي مرحلة سابقة وربما حتى في التسعينيات لم يكن من الممكن التعبير صراحة عن انتفاء الشخصية إلى الفكر الماركسي أو إلى الإخوان المسلمين كما رأينا مؤخراً في "ثلاثة على الطريق" الطالبين الشيوعي والإخواني ، أو كما رأينا في "أيس كريم في جليم" الطالب الناصري ، ثم في "طور الظلام" الموظف الناصري... فمجرد ذكر الشيوعية كان يعد من تابوهات السينما المصرية ، ناهيك عن تقديم شخصية قد يتعاطف معها الجمهور رغم كونها تمثل فكراً مناهضاً للدولة .

كما نجد شخصية المثقف في السبعينيات والسبعينيات تنوع على صورة القائد ، المعلم ، النبي الذي يقود مسيرة التقدم ويمد يد العون للسطاء ناصحاً ومرشداً ويتنبأ بمصير الأمة ، وفي السبعينيات يندد بسياسات القمع والاعتقال في فترة الحكم الناصري كما تسمح له الرقابة بذلك بعد تولي أنور السادات السلطة ، ثم في الثمانينيات يندد بسياسات الانفتاح وبالفجوة التي أحدثتها في المجتمع المصري بكافة طبقاته ، كما تسمح له الرقابة أيضاً بذلك في فترة الحكم الحالية . ومع الانفراجة الديمقراطية التي أحدثتها الدولة بعد تولي الرئيس مبارك ، أصبحت الرقابة أكثر تسامحاً بمنطق "دعهم يثرثرون" ، وفي حدود الإشارات العابرة وليس في العمق ، والدليل على ذلك سلسلة أفلام الإرهاب الساذجة الأخيرة .

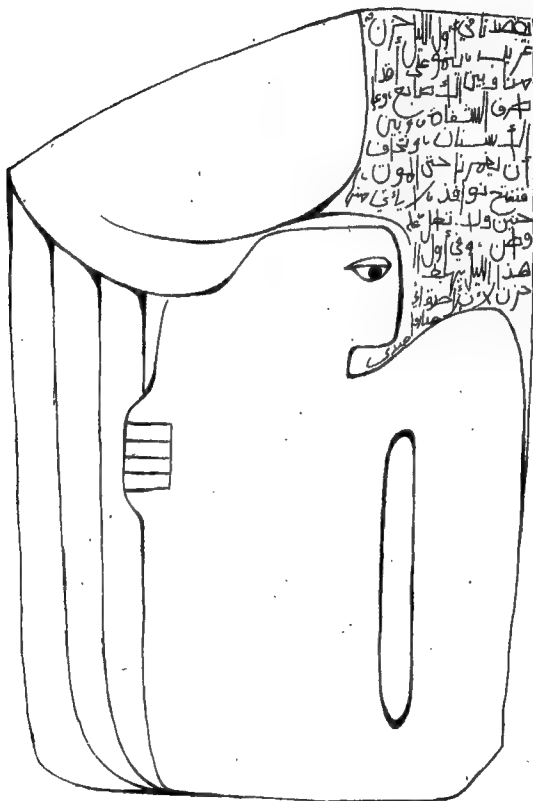
فإذا عدنا إلى شخصية المثقف في الفترات السابقة لوجدناها شخصية أميل إلى العزلة ، رغم أنها تمتلئ غالباً إما الصحافة والكتابة الأدبية وإما النضال الطلابي في الجامعة ، كما نراها في أفلام "الرجل الذي فقد ظله" ، "الكذاب" ، زاهر الفجر" ، "العصفور" ، "القاهرة ٣٠" ، "الكرنك" ، " وراء الشمس" وانعزالها يأتي من عدم قدرتها على إقامة علاقات تواصل حقيقية مع الجمهور / الشعب ، فهي إما تواصل نضالها كفارس وحيد يبارز

، ولم يدع أى من صناعات هذه الأفلام الرغبة فى تقديم شخصية المثقف النمطية بأبعادها التقليدية المتعارف عليها .. إنما هى شخصيات أميل إلى الصلابة ، لا تراهم على سبيل المثال وسط مكتبة كبيرة (ربما باستثناء جعفر فى قلب الليل) "يتعاطون الكتب كما لا تراهم ينطلقون فى مناقشات سياسية أو فكرية على المقاهى أو فى غرف الاجتماعات المغلقة. بل على العكس من ذلك ، تعيش هذه الشخصيات أزمة المجتمع الاستهلاكي وتضع لشروطه . مثال ذلك مخرج خيرى بشارة فى "العوامة ٧" الذى يوكل مهمة البحث عن الجناة فى قضية الحلق لخطيبته الصحفية، بينما يكاد يقدم لنا شريف عرفة فى "يا مهلبية ... يا" (١٩٩٣) شخصية المخرج البهلوان الذى يحاول التحايل على الجميع - الرقابة وأصحاب رأس المال ورجال الأعمال - ليقدم فيلماً عن الملك/رمز السلطة الفاسدة فى كل مكان وزمان ... وينتهى به الحال مع كاتب السيناريو فى مصحة نفسية.

وبين ١٩٨٢ و ١٩٩٢ لم يتغير الشيء الكثير فى أزمة صناعة السينما اللهم إلا أنها تتفاقم، ليس فقط فى بحثها عن رأس المال ولكن فى علاقتها بالرقابة .. وبينما تعرض فيلم "العوامة ٧" للقص واللصق فقد استطاع "يا مهلبية... يا" أن يضحك على الجميع بما فى ذلك صناعة السينما.

إن السؤال المطروح فى هذه الأفلام وفى غيرها لا يعبر عن هم وطني مباشر أو عن وعى سياسي إلا بالسلب. قد نجد إشارة للحرب العالمية الثانية فى "شحاتين ونبلأ" لكنها لا تغير شيئاً فى سير الأحداث وإنما تجد مبرراً وأهياً لاستقالة أستاذ الجامعة وعميدته ، ثم لاستقالة رجل الشرطة الذى يلحق بجماعة الصماليك بحثاً عن السعادة وراحة البال. وقد نجد إشارات للتيارات الأصولية الإرهابية فى "مرسيدس" لكنها لا تقترب من هذه المنطقة فليس هذا هو هدف الفيلم . إن السؤال المطروح هنا يعبر عن رغبة حقيقية فى معرفة الذات / الأنا وفى التعرف على الآخر/ الغد . ولقد قيل أن

البكرى (١٩٩١) . تتمتع الشخصية الرئيسية فى هذه الأفلام بنوع من الثقافة نستطيع أن نطلق عليه الثقافة الرقيقة، ترتبط فعلياً بوظيفة أو مهنة الشخصية فى الفيلم : فبطل "العوامة ٧" مخرج سينمائي وبطل "سوبر ماركت" عازف بيانو تخرج من الكونسرفتوار، وبطل "شحاتين ونبلأ" أستاذ جامعي سابق، وبطل "مرسيدس" معتقل ماركسي سابق ينحدر من أسرة ثرية، أما بطل "قلب الليل" فهو باحث عن الحقيقة وقارئ متبحر فى الفلسفة . لكن هوة واسعة تفصل بين كل هؤلاء وبين مجتمعهم .. فالعوامة ٧ تعزل مخرجنا عن العالم وسرعان ما يصيبه الإحباط الفشل فى إخراج فيلم روانى وينساق وراء عمه الفاسد ، وخريج الكونسرفتوار يعمل فى فنادق الخمس نجوم ويحلم بالشراء بينما تلحق زوجته راقصة بالبال بفوقه رقص شعبي لتحصل على المال اللازم لشراء شقة، والأستاذ الجامعي يستقيل من الجامعة ليحيى حياة الصماليك فى حي شعبي فقير ويتعاطى المخدرات ويقتل غانية .. وهؤلاء وغيرهم لا يعنيتهم المجتمع فى شيء ، لا يهدفون لتغييره ولا يتحمسون لما يجرى فيه ، ولا يعون انسياقهم وراء أحلامهم الشخصية رغم امتلاكهم المعرفة . هم وغيرهم جزء من أزمة عامة لا يفصلهم عن المجتمع ولا عن البسطاء سوى عذابهم الشخصي وتأرجحهم بين ثقافتهم واحتياجاتهم اليومية . حين يعرف جعفر بطل "قلب الليل" أنه لن يصل يوماً إلى أى يقين، يقتل رمز اليقين المتمثل فى المناضل الماركسي الساخر من جهله، ويدخل السجن ويخرج منه وقد فقد عقله . أما المعتقل الماركسي السابق فى "مرسيدس" فيخرج من المعتقل / المصحة النفسية ليجد كل القيم حوله تتبدل ، يحاول البحث عن أخيه ويقع فى حب فتاة ليل بسيطة وينتهي به الأمر فى أرض بعيدة منعزلة بحثاً عن الحب والحياة . لم تدع أى من هذه الشخصيات فى حواراتها أو فى أفعالها أن لثقافتها علاقة بدور ما اجتماعى أو تنويرى تجاه المجتمع



أدب ونقد

والموظف الناصري في "طيور الظلام" (شريف عرفة - ١٩٩٥) كلها شخصيات مهزومة في نهاية الأمر: فالطالب الناصري يتنازل عن أغنيته الشعبية في نهاية الفيلم، كما يموت الملحن الماركسي رمزا لموت التاريخ نفسه، ويتم فصل الموظف الناصري من عمله لكي يخضع لسلطات صديقه الفاسد فساد الحكومة نفسها.

وإن كان ثمة نماذج أكثر إيجابية وأقل انهماكية فهي تلك التي نجدها في إشارات عابرة في "ضحك ولعب وجد وحب" (طارق التلمساني - ١٩٩٣) حيث نشاهد مدرس اللغة الفرنسية الشاب يخرج في مظاهرات ١٩٦٨، والمناضل الاشتراكي في "أحلام صغيرة" (خالد الحمر - ١٩٩٣) يقود حركة المقاومة في السويس. وفي المقابل نرى نموذجا سلبيا للصحفي الفاسل في "زوجة رجل منهم"، يتداعى أمام تهديدات ضابط الشرطة ويتشدد بمعارضة النظام في الصحف العربية، والصحفي الكبير الذي يحيا في عزلة تامة عن قضايا الناس ويكتب عنهم ولهم جلولا وهمية في الحب فوق هضبة الهرم.

كل هذه النماذج والشخصيات وغيرها أيضا تعيش أزمتها الخاصة بنفس القدر من القهر والاستلاب الذي تعاني منه الجموع. لم تعد الواجهة الثقافية واجهة اجتماعية مشرفة بل أصبحت الواجهة الاقتصادية هي المتحكم الأول والأخير في عملية الصعود (أو الهبوط) الطبقي: عازف البيانو يتنازل عن معرفته بفنون العزف مقابل حفنة دولارات ويعجز عن انتقاد صديقه من برائن المليونير المتصاي، والأستاذ الجامعي يتنازل عن ثقافته وعن مظهره الاجتماعي أيضا بحثا عن السعادة فيهبط إلى قاع المجتمع حيث يائس الخدريات والغواني والقنلة فهل يجد حقا متسعا لسعادته؟ بين محاولات الصعود والهبوط هذه تتحدد مصائر مثقفي الشاشة المصرية وتشكل هويتهم كما يراها صناع الأفلام وتراجع إنسانيتهم إلى أدنى متطلبات الفرزة الأساسية، وهي الرغبة في البقاء.

"العوامة ٧٠" ليس سوى سيرة ذاتية لخرجه خيرى بشارة، كما أنه معروف أن قصة "شحاتين ونبلاء" تعبيرى عن قناعات مؤلفها الكبير قصيرى كما قدمتها الرواية وكما التزم بتقديمها الفيلم. وربما كان السؤال المطروح الآن هو نفس سؤال خيرى بشارة في "حرب القراولة" وهو كيفية الوصول إلى السعادة المفقودة والبحث عن استرجاع الزمن الضائع.

هل اختفى إذن دور المثقف كما صورته سينما الستينيات والسبعينيات؟ أم أصبح لهذا الدور شكل مختلف يعبر عن وجهة نظر الخرج والمؤلف في الحياة وفي العلاقة بين الثقافي والشعبي؟ هل يقدمون من خلالها الشخصية المازومة التي تعبر أزمتها الشخصية في نهاية الأمر عن أزمة عامة في مجتمع يسعى إلى ترسيخ قيم الاستهلاك لا الإنتاج والرفاهية لا العمل؟ قد يكون هذا صحيحا، رغم أن بعض الأفلام السابقة لم تلجأ للمخاطبة والشعارات الجوفاء كثيرا. كما أن بعض الأفلام الحالية لم تكن دائما على وعى بخطورة القضايا التي تطرحها بصورة ساذجة.

بعض الأفلام الهامة قدمت شخصية المثقف كشخصية ثانية أو ثانوية، ربما كان من أهمها فيلم "البريء" (عاطف الطيب - ١٩٨٧) حيث نرى شخصية الطالب الجامعي المناضل "حسين" (ممدوح عبد العليم) الذي يمي على يديه وبطريق غير مباشر العسكري البسيط (أحمد زكى) أنه لا يحسب أعداء الوطن وإنما يقتل أبناء الوطن. هكذا يجد الاثنان أنفسهما في زنازة واحدة، فالظالم والمظلوم من البسطاء، والقرى العليا هي التي تتحكم في الجميع. ولا ننسى أن نهاية الفيلم تعرضت أيضا لمقص الرقيب فليس من المسموح أن يثور العسكري على قادته ويقتلهم وإنما من المسموح فقط أن يموت الطالب المناضل بأذى ضابط شرير، يمثل الأقلية على أية حال. كما أن شخصيات الطالب الناصري في "أيس كريم في جليم" (خيرى بشارة - ١٩٩٢) والملحن الماركسي في نفس الفيلم



يوسف فباهاين

القوانين الرقابية العتيقة يصبح الإفصاح أمراً مستحيلاً والمسموح بالإفصاح عنه لا يكشف وإنما يدعو إلى الكشف ، لا يتأمل وإنما في أحسن الأحوال يدعو إلى التأمل ، ولا يصنع بالطبع حلولاً وإنما يدعو إلى البحث عن حلول .. وربما كان الحل كما عبر عنه ذات يوم صلاح عبد الصبور "انفجروا ... أو موتوا" . فلا المثقفون على الشاشة فعلوا ، ولا السينمائيون أنفسهم فعلوا ، ولا الهامشيون أصحاب الفلسفة الحياتية الجديدة كما نراهم في السينما فعلوا .. فهل يفعل الناس في الدنيا؟

السينمائيون أنفسهم يصارعون من أجل البقاء... وعدد الأفلام التي ينتجونها في تراجع مستمر . يبقى أن نقول إن الموقف الفوقي الذي تبناه الكثيرون من قبل (أنظر أفلام حسين صدقي الأخلاقية مثلاً) لم يعد له مكان اليوم في العلاقة بين المبدع والمتلقي. ثمة وعى يفرض نفسه على الطرفين: وعى متنام بإمكانية مشاركة المتلقي في صنع المعنى وإعادة إنتاجه ، ووعى أيضاً بمساحة الشك والريبة التي نشأت بين الطرفين . لم يعد ثمة درس تنقله الصورة بالرمز أو بالإفصاح المباشر ، فالجميع مبدعون ومتلقون يبحثون عن الطريق . وفي ظل

معركة فيلم :

ناجى العلى يقيم الدنيا حيا .. وميتا .. وفيلما

سمير فريد

لسخريته اللاذعة أكبر الأثر في حياة الكثيرين من أبناء وطنه فلسطين في العالم العربي. وتحت عنوان "فلسطين... الكلمة الأولى في مهرجان القاهرة" نشرت سكينه فؤاد رئيسة تحرير "الإذاعة والتلفزيون" وهي المجلة الرسمية لوزارة الإعلام في مصر أنه لا يوجد أكثر توفيقا من افتتاح المهرجان بفيلم ناجى العلى ووجهت الكاتبة تحية حارة إلى الفيلم وكل العاملين فيه ، وقالت إن نور الشريف يبلغ ذروة النضج وأن محمود الجندي في عشر دقائق قدم دورا لن ينسى في تاريخ السينما وأن ليلى جبر وأحمد الزين وتقالا شمعون كانوا مفاجأة في الحضور والقدرة الفنية.

الخميس ١٩٩١/١٢/٥

نشر ومسيس في «صباح الخير»

يوثق هذا الملف لمعركة فيلم "ناجى العلى" إخراج عاطف الطيب منذ العرض الأول للفيلم في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي الأول يوم ١٩٩١/١٢/٢. إنها اليوميات الكاملة لإحدى أكبر معارك الدفاع عن حرية التعبير في السينما العربية في العقد الأخير من هذا القرن.

الأربعاء ١٩٩١/١٢/٤

نشرت نعمة الله حسين في "آخر ساعة" أن مهرجان القاهرة نجح في اختيار فيلم "ناجى العلى" للاقتراح لأن ناجى العلى أحد عباقرة الكاريكاتير في عالمنا العربي، وهو صاحب موقف ورؤية وطنية خالصة ، فلم ينضم لأي حزب من الأحزاب على مستوى العالم العربي، وكانت كلماته تؤرق الكثير من الأنظمة، وكانت

لنقد الأوضاع العربية لمتردية في الوطن العربي خصوصاً أن العلي دفع حياته ثمناً لنقده هذه الأوضاع وأن الشخصية التي قدمها محمود الجندى علامة في مشواره السينمائي وأنها جعلت قاعة العرض تصفق أكثر من مرة. ووجه الكاتب التحية إلى رئيس مهرجان القاهرة لاختياره الموقف لفيلم الافتتاح.

الأحد ١٩٩١/١٢/٨

نشر باهر التهامي في "أكتوبر" كاريكاتير "ناجي العلي المشهور" لا لكانم الصوت وقال إن اختيار فيلم "ناجي العلي" لافتتاح المهرجان اختيار صائب بكل المقاييس ، وأن رسوم "ناجي العلي" كانت موضوعية إلى درجة النقد الذاتي . وقال الكاتب إن ليلى جبر كانت تلقائية مما يبشر بمولد نجمة جديدة.

الاثنين ١٩٩١/١٢/٩

نشر هشام لاشين في "الأحرار" أن الناقد أمام عمل ملحمي رائع وخطير مثل فيلم "ناجي العلي" يجد نفسه في مأزق ، فأي كلمات تقال ضئيلة وقاصرة على أن توفيه حقه . وقال إنه يأخذ على الفيلم عدم الإشارة إلى حرب أكتوبر ١٩٧٣ التي جمعت العرب كما يطالب الفيلم.

ونشر سعيد عبد الغنى في "الأهرام" أن الفيلم جاء على مستوى فني عال جعلنا نصفق وبشدة ، وأخذ على الفيلم عدم الإشارة إلى حرب أكتوبر ١٩٧٣ . ونشر أحمد صالح في "الأخبار" أن أهمية "ناجي العلي" ترجع إلى اغتياله وليس إلى رسومه . أما عن الفيلم فنقول نجومه هو عاطف الطيب ، والثاني الإنتاج ، والثالث نور الشريف ، والرابع محمود الجندى ، في أقصى أدواره وأخطرها ، والخامس هذه الممثلة السورية المشرقة الجادة ليلى جبر. أما أول عيوبه وأخرها فهو السيناريو المتشابك على

كاريكاتيراً يقول لرئيس المهرجان عليك "نور" في إشارة إلى قيام نور الشريف بدور "ناجي العلي" في الفيلم.

ونشرت ماجدة مسوريس في "الجمهورية" أنه مما يشرف مصر أن يكون أول عرض لهذا الفيلم بها ، كما يستحق هذا الفيلم أن يتشرف بعرضه في مصر أولاً.

وقالت ماجدة خير الله في "الوقد" أن بداية المهرجان بفيلم "ناجي العلي" بداية طيبة ومحترمة ، وأنه انضج وأرقى مستوى فني للمخرج عاطف الطيب ، وأن الجمهور قد صفق كثيراً في المشاهد القليلة التي ظهر فيها الفنان محمود الجندى ، وفي مشاهد "ناجي العلي" أو نور الشريف وهو يناقش حق الفنان العربي في التعبير.

الجمعة ١٩٩١/١٢/٦

نشر أمين الرفاعي في "المساء" أن الفيلم طويل بحماسة جماهيرية كبيرة لأنه جاء مثل رسوم "ناجي العلي" بالضبط من دون تزييف للحقائق.

السبت ١٩٩١/١٢/٧

تمت عنوان: "رخا أم ناجي العلي" نشر إبراهيم سعده رئيس تحرير "أخبار اليوم" ورئيس مجلس إدارة المؤسسة أن المهرجان مصري ويحمل اسم القاهرة ولكن فيلم الافتتاح غير مصري . وقال إذا كان الهدف من هذا الفيلم تقديم سيرة فنان كاريكاتير فكان لا بد من أن يكون رخا وليس ناجي العلي الذي لا يعرفه أحد في مصر ، بوجه الدعوة إلى نور الشريف كن يختار من بين مشات الأبطال المصريين على مدى العهود اللهم إلا إذا كان نور الشريف يتخوف من أن منتجى الأفلام المصرية لن يقدفوا عليه كما أفدق منتجو الأفلام غير المصرية.

ونشر هشام يحيى في "الحقيقة" أن فيلم "ناجي العلي" لم يكن غير وسلية

وحماستي للفيلم فهو عمل ضخمتحملة عاطف الطيب بأنقاف فني. وبروح شعرية تفيض بالشجن والمعاني التي تزلزلنا من الأعماق، وأعترف أنني بكيت في أكثر من مشهد..

وقال رؤوف توفيق: قائمة الشرف لهذا الفيلم يتقدمها الفنان نور الشريف ويتصدر قائمة الشرف الفنان محمود الجندى بدوره القصير الأخاذ، وصوغه لشخصية المفكر الواعي بقدر عال من الخصوصية والإبداع مما استحق عليه عاصفة التصفيق من المشاهدين أثناء عرض الفيلم، ثم هذا الوجه السوري المعبر ليلى جبر وتلفائبة الحركة والتعبير. وأختتم الناقد السينمائي مقاله قائلاً: سيظل فيلم "ناجي العلي" جوهرة ثمينة في تاريخ السينما العربية والمصرية، وأفضل فيلم حتى الآن تناول مأساة شعب فلسطين ومأساتها جميعاً كعرب". ونشر محمد صلاح الدين في "الحياة" أن الفيلم في مجمله جيد من الناحية الفنية، ولكنه يأخذ على السيناريو غياب حرب أكتوبر ١٩٧٣ وأثرها.

الاثنين ١٩٩١/١٢/١٦

نشر مصطفى عبد الوهاب في "العمال" يرد على "أخبار اليوم" قائلاً: إن الحرر الذي كتب هذا المربع المسموم يجنونا إلى الحديث عن يديهيات، فلسفاً في مناظرة حول من يكون الأفضل رخاً أم "ناجي العلي" لأن "ناجي العلي" ليس مجرد رسام، ولكنه يمثل محنة القضية الفلسطينية، وقال إن "ناجي العلي" الفيلم هو نموذج للرأى العام الوطنى المصرى والعربى.

ونشر رسام الكاريكاتير بهجت عثمان رسالة إلى "ناجي العلي" في مصر الفتاة تذكر فيها يوم جاء القاهرة بعد زواجه ليقتضى أسبوع عسل ويوم منح اسم "ناجي العلي" جائزة القلم الذهبى للحرية

الرغم من سلاسة الموضوع. ونشر إسماعيل النقيب في "الأخبار" أن الذى لأيعرفه الابنوى صاحب قصيدة "الموت على الأسفلت" في رثاء "ناجي العلي"، ولا نور الشريف صاحب الفيلم، أن "ناجي العلي" مات ضحية غرام، والقاتل ليس المخابرات الإسرائيلية وربما كانت إحدى الشخصيات الفلسطينية وقال: إن "ناجي العلي" لو لم يمت بالحلب لمات بالكراهية لأنه كان يكره كل رسامى الكاريكاتير في مصر، والغريب أن كل فناني الكاريكاتير في مصر لا يتحدثون عنه إلا بحلو الكلام، بل وكتب عنه الصحافى الكبير مصطفى أمين أجمل الكلام.

الثلاثاء ١٩٩١/١٢/١٠

نشرت "الصناعة والاقتصاد" بتوقيع المصر: أن فيلم "ناجي العلي" ضربة قاصمة لإسرائيل وجميع الأعداء وصنعة على وجه الإعلام المتخلف التافه الذى يدعونا إلى التخلي عن فلسطين والالتفات إلى مصالحنا، ويقف على رأسه كاتب كبير تعد كتاباته من أشهر الآراء ولاء للعدو الصهيونى وكراهية لفلسطين والعرب واحتقاراً لأبناء شعبه من المصريين وهو لا يرقى إلى مستوى أحذيتهم.

الخميس ١٩٩١/١٢/١٢

نشرت "صباح الخير" كاريكاتيراً ثانياً لرمسيس يسمى فيه الفيلم "ناجي العالى" كما نشرت كاريكاتيراً لرؤوف نرى فيه الأنظمة العربية تتوجه إلى مؤتمر السلام وتقول له: حظلة مكسوفة مكسوفة منك مش قادرة مش قادرة أقولك... وتحت عنوان: "رسوم ناجي وبرتقال أبو القوارس" كتب رؤوف توفيق في العدد نفسه من المجلة في ليلة فن جميلة تم افتتاح مهرجان القاهرة بفيلم "ناجي العلي" ولا أنكر امتنانى



ناجي العلي

ستاتى الأفلام العربية.

من اتحاد ناشرى الصحف الأوروبية، وكان بذلك أول عربى ينال هذا الشرف.

الأربعاء ١٨/١٢/١٩٩١

الثلاثاء ١٧/١٢/١٩٩١

نشر محمود سعد فى "الأهالى" أن فيلم "ناجى العلى" خطف الدموع من عيوننا أكثر من مرة . ولهذا صفق له الحضور فى حفل الافتتاح أربع مرات فى أثناء عرض الفيلم.

تابعنا ردود فعل فيلم "ناجى العلى" فى الصحافة المصرية بعد عرضه العالمى الأول فى افتتاح مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الخامس عشر فى ٢ ديسمبر ١٩٩١ وقبل ٤٨ ساعة من بدء عرض الفيلم فى الأسواق المصرية يوم ٢٠ يناير ١٩٩٢. بدأت الحملة العنيفة ضد الفيلم وضد "ناجى العلى" ذاته بعد وفاته بخمسة سنوات . فصدق الوصف بأنه أثار الدنيا حيا وميتا وفيلما ، وصدق القول بأن أعماله لم تمت معه.

السبت ١٨/١/١٩٩٢

فى الصفحة الأولى من "أخبار اليوم" الأسبوعية نشرت صورة نور الشريف وعنوان "نور الشريف ودولاراته" أقرأ صفحة ٢، وفى الصفحة الثانية نشر إبراهيم سعده رئيس تحرير الجريدة مقالا بعنوان "من أجل حشفة دولارات" أنه أعترض من أول لحظة على أن يقوم نور الشريف بتمثيل شخصية "ناجى" وأن يساهم "كما يقال" فى إنتاج الفيلم لأن "ناجى العلى" رسام "متواضع الموهبة" جند ريشته من أجل التشهير بمصر حاكما وحكومة وشعبا ودورا بكل ما هو وضع ومقزز وبأقذر الاتهامات. وأنه كان يحقد على مصر ويكره مصر . وتساءل إبراهيم سعده هل قبل نور الشريف من أجل المال . وهل تستحق كنوز الدنيا كلها أن يبيع بلاده من أجلها. وتحفظ قائلا : لا أظن، ثم عاد وقال فى المقال نفسه أنه إذا كان نور الشريف يباع

نشرت نعم الباز فى "الأخبار" لماذا ناجى العلى للافتتاح ، لماذا لم يكن هناك فيلم عن رخا .. جمعية أعداء النجاح لا ترحم ولا تترك رجمة ريفا تنزل. وقالت : إن لقاء "ناجى العلى" (نور الشريف) مع محمود الجندى فى خمس دقائق فى ثلاثة مشاهد كان غزوا لوجدان المشاهد وأثقلته بهجوم المنطقة بإداء عالمي لمحمود الجندى .. وأن الهجوم على فيلم "ناجى العلى" يقلص الدور المصرى فى الحياة العربية ككل ، والقضية الفلسطينية جزء مهم من الصراع العربى الإسرائيلى.

ونشر أبو العباس محمد فى "الشعب" يقول : هاجموا الفيلم لأنه نجح فى مزج اللهجات العربية فى لهجة واحدة ويحاولون القضاء على فيلم مصرى عربى يتحدث عن القضية الفلسطينية بدلا من الأفلام الصهيونية. لقد حاول هؤلاء بالنظرة الضيقة والتمسح باسم مصر تشويه الفيلم وصناعه لمجرد إرضاء رغبات الأخرين الذين نعرفهم ، والفيلم كما قال سعد الدين وهبة يدور فى فلك القضية المنشودة التى يجب أن نجتمع عليها ويوضع خطر الحال الذى تعيشه امتنا العربية.

ونشر غنيم عبده فى "الكواكب" : إن الذين يهاجمون فيلم "ناجى العلى" فى نفوسهم مرض أو غرض . هالهم أن يتصدر "ناجى العلى" يوم الافتتاح لمهرجان القاهرة لأن الفيلم دعوة إلى التفكير فى هموم الوطن والمواطن . والتفكير يعنى ضياع المزاج وإطفاء الدخان وعدم القدرة على تطبيق مبدأ "خذ الفلوس واجرى" من جسيوب المشاهدين . وسلام مربع للفنان محمود الجندى الذى لم يحسبها بالترز أو الباردة ولم يختلف على الأمر . عبر محمود الجندى عن الجماهير التى تسأل : "أين الجيوش العربية" ونحن بدورنا نسأل متى نشاهد المزيد من هذه الأفلام .. متى

أدب ونقد

الكاريكاتير سهما يشير إلى المرأة والكلمات التالية مع السهم: رسم يقصد به مصر تخلع ثيابها ويرمز بملابسها الداخلية إلى خريطة سيناء.

الأحد ١٩٩٢/١/٢٦

نشرت خيرية البشلاوي في المساء: أحبي المخرج عاطف الطيب، قدم فيلما من الإنتاج الضخم ليس بالمعيار العالمي الآن، فلا أنا ولا غيري نتوقع هذا، وإنما بمعيارنا المحلي العربي. ومع هذا يمتلك الفيلم السمة العالمية لأن قضيته التي يعالجها تجاوزت الواقع المحلي وصارت في ضمير العالم... وقالت الكاتبة إن أداء محمود الجندى في اللحظات التي ظهر فيها كان كبيرا وغير عادي: منشور هي ناطق ونقشة بارزة داخل بناء الفيلم.

الاثنين ١٩٩٢/١/٢٧

نشر طارق الشناوي في "روز اليوسف": الخلاف حول "ناجي العلى" لمصلحة الفيلم على شرط أن يظل في الرأي يبتعد فيه الجميع عن زرع حقول الألفام.

الثلاثاء ١٩٩٢/١/٢٨

نشرت حسن شاه رئيسة تحرير "الكواكب" في افتتاحية المجلة أن فيلم "ناجي العلى" موجه ضد قلب الأمة العربية مصر. وتساءلت كيف وأفق نور الشريف وعاطف الطيب ويشير الديك على صنع هذا الفيلم وأين كان ضميرهم الوطني. وقالت الكاتبة إن "ناجي العلى" صاحب الخطوط الرديئة الغليظة كان يهاجم مصر ويعير أبناءها بالفقر. وأن حنظلة شخصية كاريكاتورية تتمتع بثقل الظل. وأن صاحبها اغتيل لأسباب غرامية وليس لأسباب سياسية. وقالت رئيسة تحرير "الكواكب": إن الفيلم يتجاهل حرب أكتوبر ويصور

بالمال، فأخبار اليوم لا تباع. ولهذا رفضت نشر الإعلانات عن الفيلم.

الأربعاء ١٩٩٢/١/٢٢

نشر محمود سعد في "الأهالي" أن هؤلاء الذين يهاجمون "ناجي العلى" هم بالقطع لم يشاهدوا الفيلم. بل هم في الغالب لا يعرفون حقيقة هذا الرسام الفلسطيني الذي كانت ريشته قنبلة في وجه كل من يتخلى عن فلسطين وهم يقولون كان محدود الموهبة.

الجمعة ١٩٩٢/١/٢٤

نشرت صافيناز كاظم في "المصور": أردت أن أكتب "ناجي العلى" فأصاب قلبي رغما عني وكتب "ناجي العلى" فتأجى العلى فنان كبير ورسام كبير مميز اجتمعت فيه رموز الصيحات الفلسطينية الجارحة. وقالت الكاتبة إن نور الشريف بصفته المنتج المشارك لهذا الفيلم قد قدم عملا نبيلًا فوق كونه شجاعاً وجريئاً وهو مفخرة لمصر ووسام للمصريين وللمصر الراشدة أبداً في انتقاء الأبطال وتكريمهم. مصر التي تعرف بعراقتها وحاستها التاريخية المدربة من هم الذين أحبوا حقاً واقتدوها دائماً ومن أجل عينيها تحملوا أن يقدحوا بالأحجار.

السبت ١٩٩٢/١/٢٥

نشرت "أخبار اليوم" في الصفحة الأولى هذا هو "ناجي العلى" الذي يريد نور الشريف تخليده لقراء صفحة ٩، ونشرت في صفحة ٩ كاريكاتير مرسل من عبد الرحمن الغمراوي مراسل "الأضواء" البحرينية في القاهرة يصور مجموعة من الأشخاص يرفعون شعار أفضل الحب لا الحرب وهم يتجهون نحو امرأة تخلع ملابسها خلف برقان من علم أمريكا، ونشرت "أخبار اليوم" داخل

أدب ونقد

عندما كانت نتائجها التحريرية لتراب سيناء مشكوكا فيها لدى البعض، أما بعد أن تحررت سيناء بفضل كامب ديفيد، وتحررت طابا، فلم يعد في هذا التفتاخر ما يشرف صاحبه في قليل أو كثير، بل يدمغه ويشكك في وطنيته. وتساءل د. رمضان كيف يقدم الفنان نور الشريف للشعب المصري هذا الرسام في صورة البطولة مع كل ما أساء به للشعب المصري.

الأربعاء ١٩٩٢/٢/٥

طالب سمير رجب وهو رئيس مجلس إدارة مؤسسة "دار التحرير ورئيس تحرير "المساء" ورئيس تحرير مايو جريدة الحزب الوطني الحاكم في مقاله اليومي في "الجمهورية" يمنع عرض فيلم "ناجي العلي" ومنع الفيلم من العرض في المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية (١٦-٢٤ فبراير).

تابعنا في الحلقة الأولى من هذا التوثيق لمعركة فيلم ناجي العلي في الصحافة المصرية كيف استقبل الفيلم بحفاوة بعد عرضه الأول في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي الدولي من جميع الأفلام ماعدا كاتين في جريدة الأخبار. وفي الحلقة الثانية تابعنا بدء المعركة عشية بدء عرض الفيلم في دور العرض، إلى أن طالب أحد الكتاب في الخامس من فبراير بمنع عرض الفيلم في المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية (١٦-٢٤ فبراير). وهنا بدأت المعركة تأخذ شكلا ومضمونا جديدين تماما، لم تعد معركة خلاف في الرأي حول فيلم وإنما أصبحت معركة من معارك حرية التعبير، بين من يطالب بالتمنع والذين يقفون ضد التمتع.

السبت ١٩٩٢/٢/٨

التقط إبراهيم سعده الخيط من مقال

المصري "محمود الجندي" في صورة الإنسان المزق الذي لا يفقه من الضر، إنه فيلم مريض وموجه ومملوء بالكرهية.

الأربعاء ١٩٩٢/١/٢٩

نشرت تبليغة لطفى في "الأهالي": أن "ناجي العلي ليس رسام كاريكاتير" فحسب "ناجي العلي" رمز ساطع للفنان الذي لم يخش أحدا ولم يعامل أحدا ولم يقتلعه أحد من جذوره. وإقدام نور الشريف على إنتاج فيلم عن "ناجي العلي" ومحاولة تحليل الحقبة التاريخية التي عاشها شيء يحسب له.

الخميس ١٩٩٢/١/٣٠

نشر سمير رجب في "الجمهورية" أن نور الشريف يحاول تمجيد رسام كاريكاتير طالما أساء إلى مصر، وشعب مصر، وصحافة مصر، وقال يا أخي ألم يكن الأجدر بك أن تسجل انتصار أكتوبر المجيد، بدلا من هذا الضخوع المهين للحسيني والديك وجبريل والطبيب.

السبت ١٩٩٢/٢/١

نشر إبراهيم سعده في "أخبار اليوم" أنه "لم ولن يشاهد فيلم "ناجي العلي" وقال إن مقال حسن شاه في الكواكب أغناه عن مشاهدة الفيلم، وأعاد نشر أغلب المقال في مقاله.

الأحد ١٩٩٢/٢/٢

نشر الدكتور عبد العظيم رمضان في "أكتوبر": لم أستطع أن أفهم كيف يتفاخر فنان كبير مثل نور الشريف بأنه لم يؤيد كامب ديفيد. أفهم أن يعتذر نور الشريف عن عدم تأييده لكامب ديفيد



نور الشريف

السينما المصريين نعلن احتجاجنا على الحملة الصحفية ضد فيلم "ناجي العلي"، تلك الحملة التي تطالب بمنعه وتتهم صناع الفيلم بالخيانة الوطنية لأنهم تناولوا حياة الفنان الفلسطيني بدعوى أنه كان ضد مصر، كما تطالب هذه الحملة وزير الثقافة باستبعاد الفيلم من المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية ١٩٩٢/٢٤ فبراير ١٩٩٢).

لقد كان "ناجي العلي" ضد قبول عبد الناصر لمبادرة روجرز وضد مبادرة السادات لزيارة إسرائيل وما نتج عنها من اتفاقيات كامب دافيد. مثله في ذلك مثل كثير من المصريين. ولا يعني هذا أنه ضد مصر الوطن والشعب، وهو أمر يديهي ربما يدركه حتى من يقومون بهذه الحملة ولكنهم يريدون العودة بمصر إلى مرحلة تخوين الآخر لمجرد الاختلاف في الرأي واعتبار الحكومة أي حكومة هي الوطن والشعب. والغريب أن يقوم بهذه الحملة من يعتبرون أنفسهم رموزاً لنظام مبارك الديمقراطي. وأن يكون دور الصحافة المصرية - في فهمهم - هو المطالبة بالمنع والمصادرة، بدلا من الوقوف ضد أشكال تعطيل الحريات وتكميم الأفواه كافة.

وموقف ناجي العلي السياسي لم يكن ضد بعض السياسات المصرية تجاه قضية فلسطين فقط وإنما ضد أغلب سياسات النظام العربية بما في ذلك سياسات منظمة التحرير الفلسطينية.. فإذا كان ناجي العلي لا يعبر عن موقف أي نظام، فعن ماذا يعبر إذن. نقول كان يعبر عن رؤيته الخاصة كفنان يثير برسوماته الغضب ويستشرف بريشته أعماق ما في الإنسان العربي البسيط من آلام وأوجاع ورغبات وآمال في تغيير الواقع العربي إلى الواقع الأكثر إشراقاً. وبطبيعة الحال لم يكن المطلوب من أي نظام عربي أن يتبنى رؤية ناجي العلي. كما لم يكن ناجي العلي يعبر عن رؤية أي من هذه الأنظمة.

وأكثر المراحل انحطاطاً في تاريخ الفن التي تطابقت فيها وجهة نظر الفنان مع وجهة نظر سياسي، السياسة هي فن

سمير رجب يوم ١٩٩٢/٢/٥ ونشر في "أخبار اليوم" يطالب بمنع "ناجي العلي" من العرض في المهرجان القومي وقال إن عرض الفيلم في المهرجان يعني "أن حكومة الدكتور عاطف صدقي ممثلة في وزارة فاروق حسني الثقافية لا تهتم بسمعة مصر ولا بزعامة مصر ولا بوطنية وعروية مصر". وقال "لا يعقل أن يرسم هذا الناجي العلي مصر في صورة عاهرة. ثم ينال الفيلم الذي يريد نور الشريف تخليده به جائزة حكومة مصر".

وفي العدد نفسه من "أخبار اليوم" نشر عصام بصيلة خسارة أقولها من قلبي، فانا أحب نور الشريف، ولذلك أنا حزين على فقده شعبيته.

وفي العدد عينه نشرت "أخبار اليوم" في بريد القراء رسالة من رأفت الميهي يقول فيها "إذا كان ناجي العلي ضد كامب ديفيد أنا كنت ضد كامب ديفيد. وإذا كان ضد أنور السادات وإيه يعني.. أعداء كبيرة من المصريين كانوا ضد أنور السادات. ناجي العلي لم يكن يشتم مصر وشعبها.. وإنما كان يشتم الحكام وأنا أيضاً وجهت لهم اللوم في أفلامي".

ونشرت أخبار اليوم في العدد نفسه تصريحات ضد الفيلم لكل من براء الخطيب وحسام الدين مصطفى وفاروق حسني وثروت أباطة ود. عبد العظيم رمضان ومصطفى درويش ومحمد جلال وحسين فهمي.

الأخذ ١٩٩٢/٢/٩

نشر صلاح درويش في "الجمهورية" أن الجماهير ألفت عن مشاهدة فيلم "ناجي العلي" في دور العرض. وأن شركة الإنتاج اشترت تذاكر بحوالي ٢٤٠٠ جنيه لبقاء استمراره أسبوعاً آخر.. وأن هناك مراقبة شديدة لشباك التذاكر لمنع شراء تذاكر أخرى.

وأصدرت لجنة الحريات في جمعية نقاد السينما المصريين البيان التالي:
نحن لجنة حرية التعبير بجمعية نقاد

الفكرية - ذلك لأنهم يسيرون على نهج السينما العربية الجادة التي تتعامل مع قضايا الواقع العربي وتناقضاته المختلفة.

الاثنين ١٩٩٢/٢/١٠

نشر مصطفى بكري في "مصر الفتاة" يدافع عن نور الشريف وعن فيلم "ناجي العلي"، ونشر سمير تادرس في العدد نفسه يدافع عن الفيلم وأعاد نشر مقال مصطفى أمين في رثاء ناجي العلي، والذي قال فيه "الذي أطلق الرصاص على الرسام الكاريكاتيري الفلسطيني ناجي العلي إنما أطلق الرصاص على الحرية واختتمه بقوله أهلا بناجي العلي في شارع المجدي".

ونشرت "الأخبار" في الصفحة الأولى أن محمود صبح نائب بورسعيد في مجلس الشعب قدم طلب إحاطة لوزير الثقافة لمنع عرض فيلم "ناجي العلي" أو تقديمه لأي مهرجان قومي وفي العدد ذاته نشرت "الأخبار" تحت عنوان "أمنعوا فيلم ناجي العلي" مقالا لحررها البرلماني. ونشر نور الشريف في "الأهرام" إعلانا بمناسبة بدء عرض الفيلم في الإسكندرية وسوهاج والإسماعيلية وسماط وقويسنا تضمن مقتطفات من مقالات مصطفى أمين وكامل زهيرى وأحمد عبد المعطى حجازى والليباد والبهجورى وبهجرت عثمان عن ناجي العلي، وكاريكاتير البهجورى عقب إطلاق الرصاص على ناجي العلي، وفيه يقول "نحن رسامو الكاريكاتير في العالم العربي سنحمل ريشتك العملاقة حتى الشفاء".

ونشرت مايو في الصفحة الأولى تحت عنوان ونجحت حملة سمير رجب وإبراهيم سعده" خبر منع اشتراك فيلم ناجي العلي في المهرجان القومي.

وفي هذا اليوم نشرت "الأخبار" يوميات إسماعيل يونس وفيها قال "لست من مؤيدي الهجوم على الفنان القدير نور الشريف وليس معقولاً أن نتحدث

الممكن الذي يحتم المرونة (خطوة إلى الأمام وخطوتين إلى الخلف) ولكن الفن إطلاقاً للخيال وتجاوزاً للعمل السياسي إلى أفق أبعد وأرحب لو كانت المستحيل ذاته.

لقد وافقت الرقابة على معالجة الفيلم وعلى سيناريو الفيلم ثم على الفيلم ذاته، وعرض الفيلم في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي الدولي بحضور وزير الثقافة، وعرض عشية الافتتاح عرضاً خاصاً بحضور مدير مكتب الرئيس للشئون السياسية، وتقوم شركة مصر التابعة للمجلس الأعلى للثقافة بتوزيع الفيلم داخل مصر وتعرضه في دور العرض التي تملكها، فهل كل هؤلاء المسؤولين لم يدركوا ما أدركته الأعلام الصحفية التي ترى الفيلم ضد مصر؟ هل كل هؤلاء المسؤولين يحبون مصر أقل من أصحاب الأعلام الذين يقومون بالحملة ضد فيلم "ناجي العلي"؟ هل لم يعد أمامنا إلا التوجه إلى الرئيس مبارك ذاته ليوقف ضد مصادرة الفيلم كما وقف ضد مصادرة كتب المستشار سعيد العشماوى في معرض القاهرة للكتاب في يناير ١٩٩٢. نحن إذ نستنكر هذه الحملة الإرهابية ضد الحق في حرية التعبير وهو من الحقوق الأساسية التي كفلها الدستور نعلن:

أولاً: إن ما نشر في جريدة "أخبار اليوم" في ٩٢/٢/٨ حول رأى وزير الثقافة عن الفيلم، يعد خضوعاً للابتزاز وإهداراً لمبدأ بسيط وواضح لم يسبق له مثيل في تاريخ المسابقات القومية أو الدولية، فوزير الثقافة هو رئيس المهرجان، ومن واجبه أن يكون على الحياد حتى لا يؤثر على أعضاء لجنة التحكيم.

ثانياً: مطالبة وزير الثقافة بعرض فيلم ناجي العلي، وعدم منع الفيلم من الاشتراك في المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية وذلك حفاظاً على المهرجان ودفاعاً عن الحرية والديمقراطية. ثالثاً: توجيه التحية لكل صناع الفيلم - بصرف النظر عن مدى الاتفاق مع رؤيتهم

أدب ونقد

أعضاء فقط قائلًا إن هذا يعني أن يرجح صوت واحد استبعاد أي فيلم.

السبت ١٥/٢/١٩٩٢

نشرت أخبار اليوم عشية افتتاح المهرجات القومية يوم ١٦/٢/١٩٩٢ في الصفحة الأولى "استبعاد" ناجي العلي من مهرجان الأفلام الروائية وجاء بالخبر أن اللجنة المكونة من كمال الشيخ وأحمد صالح وصلاح مرمي استبعدت ناجي العلي وأفلام أخرى هي "المخطوفة" إخراج شريف يحيى و "أي أي" إخراج سعيد مرزوق و "سمارة الأمير" إخراج أحمد يحيى و "شمس الزناتى" إخراج سمير سيف و "نور العيون" إخراج حسين كمال و "قبضة الهلالى" إخراج إبراهيم عفيفي. وجاء في الخبر أيضا أن سمير غريب مدير المهرجان قال "لم أجد شخصا واحدا حتى الآن دافع عن فيلم ناجي العلي أيًا كان اتجاهه السياسي". وفي العدد نفسه نشرت "أخبار اليوم" رسالة من سعد سداوي رسام الكاريكاتير بمجلة البعثة السعودية يؤكد أن ناجي العلي كان يكره مصر والمصريين، ورسالة أخرى تؤكد المعنى عينه من الصحفي الكويتي أحمد الجار الله و١١ رسالة أخرى من (القراء) أغلبها ضد الفيلم وضد نور الشريف. كما نشرت مقالاً لعدو الستار الطويلة جاء فيه أنه يتفق مع إبراهيم سعده في وجهة نظره السياسية، ولكنه ضد منع عرض الفيلم ونشرت مقالاً لإبراهيم سعده جاء فيه أن الفيلم تمويل ليبي ضد مصر وضد منظمة التحرير الفلسطينية معا، وأن الممول الليبي الخفى سوف يظهر يوما.

الأحد ١٦/٢/١٩٩٢

افتتاح المهرجان القومي، وفي موعد الافتتاح وجهت لجنة الحريات بجمعية نقاد السينما الدعوة إلى اجتماع للنقاد والصحفيين وأصدرت اللجنة البيان التالي:

عن الحرية وعن الديمقراطية ثم نريد فنرض وجهة نظرنا على الآخرين، وقال إنه ليس مع الفيلم ولكنه مع الحرية.

الثلاثاء ١١/٢/١٩٩٢

إبراهيم سعده في "الأخبار" قائلًا "إننى أرفض وجهة نظر الكاتب إسماعيل بونس، ولأعلن أن الحرية والديمقراطية التي يتشدد بها لا تعنى إلا الفوضى، وخاصة ما يتعلق بالقضايا التي تمس مصر وزعماءها.

الأربعاء ١٢/٢/١٩٩٢

نشرت "الأهالي" في الصفحة الأولى ملخصا لبيان النقاد تحت عنوان "النقاد والفنانون يتصدون للحملة على فيلم ناجي العلي"، ونشرت في الصفحة الحادية عشرة مقالات تدافع عن الفيلم بأقلام محمد عودة ورؤوف مسعد وفريدة النقاش.

ونشرت "الأخبار" في الصفحة الأولى تصريحاً للنائبة في مجلس الشعب سوسن الكيلاني تحت عنوان "امنعوا ناجي العلي الحقير"، ونشرت المساء في الصفحة الأولى تصريحاً للنائبة أخرى هي وداد شلبي تحت عنوان "وداد شلبي تهاجم فيلم ناجي العلي وتقول نور الشريف فقد هويته".

الخميس ١٣/٢/١٩٩٢

أبرقت وكالة رويتر تغطية كاملة لازمة فيلم "ناجي العلي" وجاء في تقرير رويتر أن لجنة التصفية الثلاثية التي شكلها وزير الثقافة لاستبعاد بعض الأفلام من المهرجان أثارت اعتراضات بعض النقاد. وانتقد سمير فريد في اجتماع لجمعية نقاد السينما تشكيل اللجنة من ثلاثة

الروائية في السابعة مساء الأحد ١٦ فبراير - شباط ١٩٩٢ في دار الأوبرا المصرية بعرض فيلم قصير وآخر طويل خارج المسابقة وفي الوقت نفسه أعلنت لجنة الحريات في جمعية نقاد السينما بيانها الثاني الذي وجهت فيه الدعوة إلى النقاد بمقاطعة المهرجان احتجاجاً على استبعاد فيلم "ناجي العلي" وأفلام أخرى من العرض في المهرجان. وقد تساءل البعض عن شكل أو أشكال تنفيذ قرار المقاطعة وتم الاتفاق على الآتي:-

أولاً: عدم حضور المهرجان. وعلى وجه الخصوص الندوات.
ثانياً: الامتناع عن إدارة الندوات. وخصوصاً أن المهرجان أعلن في الكتالوج الرسمي أسماء مديري الندوات من النقاد، وبالتالي يصبح هناك دليل واضح على المقاطعة عبر عدم تنفيذ البرنامج.
ثالثاً: عدم الاهتمام بمتابعة المهرجان في الصحافة.

رابعاً: استقالة النقاد من اللجنة التنفيذية للمهرجان.
خامساً: تشكيل لجنة تحكيم بديلة من النقاد لمنح جوائز المهرجان على أساس عرض كل الأفلام بما في ذلك فيلم "ناجي العلي".
وفي الاجتماع نفسه أعلن النقاد أعضاء اللجنة التنفيذية للمهرجان استقالتهم وهم سمير فريد وعلي أبو شادي وسيد عواد وكمال رمزي، وأعلن ١٢ ناقداً (من ١٤) أنهم لن ينفذوا برنامج الندوات وهم خيرية البشلاوي وكمال رمزي وسيد سعيد وطارق الشناوي وسمير فريد ويوسف شريف رزقي الله وفوزي سليمان وعلي أبو شادي وسيد عواد وأحمد يوسف ومحمود سعد ورفيق الصبان. وبالفعل تقاسم إدارة الندوات أحمد عبيد الوهاب وإمام عمر. وانضم إليهم نادر عدلي على رغم أنه لم يكن من المختارين لإدارة الندوات أصلاً.

وفي ما يلي يوميات معركة فيلم "ناجي العلي" في الصحافة المصرية أثناء انعقاد

قررت لجنة التصفية في المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية يوم الجمعة ١٤ فبراير ١٩٩٢ استبعاد فيلم "ناجي العلي" إخراج عاطف الطيب من العرض في المهرجان، وكذلك ستة أفلام أخرى هي «المخطوفة» إخراج شريف يحيى، و«قبضة الهلال» إخراج إبراهيم عفيفي، و«شمس الزناتي» إخراج سمير سيف و«سمارة الأمير» إخراج أحمد يحيى و«أي أي» إخراج سعيد مرزوق. وكان بعض الصحفيين قد طالبوا بمنع "ناجي العلي" من المهرجان بل ونشرت جريدة "مايو" في العاشر من فبراير أن الفيلم قد منع بالفعل، أي قبل أن تتخذ اللجنة قرارها، مما يشير إلى أن هذا القرار لا يستند إلى أسباب فنية، وإنما خضع لهذه الحملة الصحفية الإراهابية التي وصلت إلى حد اتهام صناع "ناجي العلي" في وطنيتهم وعلى رأسهم نجم كبير تعزز به "مصر كلها"، وهو الفنان نور الشريف.

إن الأصل في مبدأ التصفية وجود عدد من الأفلام التي لا يمكن استبعادها في الوقت المخصص للعرض، ولكن البرنامج الملغى للمهرجان يؤكد على نحو قاطع عدم وجود هذه المشكلة، ومسألة هذا أن المهرجان قد استخدم مبدأ التصفية لمنع والمصادرة وليس لانتقاء الأفلام الأفضل. ولا يوجد بأي مقياس من المقاييس ما يجمع بين الأفلام المستبعدة وهناك فيلمان منها لم يعرضا بعد على الجمهور، ويعني استبعادهما في هذا الوقت أن المهرجان تحول من وسيلة لدعم السينما إلى وسيلة للتشهير بالأفلام قبل عرضها. أننا نستنكر بشدة هذا العدوان على الحرية، وندين كل عضو من أعضاء لجنة التصفية والتحكيم وقد أبقوا بالإجماع على قرار الاستبعاد ونطالب النقاد والصحفيين بمقاطعة المهرجان والدفاع عن حق كل الأفلام في العرض بالمهرجان. والتدنيد بأسلوب تخوين الآخرين مجرد الاختلاف في الرأي والاستهانة بالمشغفين المصريين والرأي العام المصري كله.*

افتتح المهرجان القومي الثاني للأفلام

المهرجان القومي من ١٦ إلى ٢٢ فبراير ١٩٩٢.

الاثنين ١٧/٢/١٩٩٢

الأحد ١٦/٢/١٩٩٢

نشرت "المساء" في الصفحة الأولى أن افتتاح المهرجان كان رائعا وقالت: ومن ناحية أخرى عقدت مجموعة من نقاد السينما المعروفين باتجاهاتهم "الماركسية" ندوة في مركز الثقافة السينمائية شارع شريف للدفاع عن الأفلام التي تم رفضها من المهرجان القومي للسينما. لم يحضر الندوة أي من الذين استبعدت أفلامهم حيث فضلوا حضور افتتاح المهرجان.

ونشرت "الجمهورية": "غاب معظم النجوم من حفل الافتتاح حتى المشاركون بأفلامهم. وفي الوقت نفسه أعلن رئيس لجنة الحريات في جمعية نقاد السينما أن النقاد امتنعوا عن حضور حفل الافتتاح. ولم يشاركوا في الندوات في الوقت الذي كان فيه كل النقاد تقريباً موجودين في حفل الافتتاح كما أعلنوا أنهم سيشاركون في الندوات في موعدها المقرر، وزع في الاجتماع، والذي حضره حوالي ٢٠ شخصاً فقط، ملف عن فيلم ناجي العلي وما نشر عنه".

ودافعت جريدة "مصر الفتاة" عن فيلم "ناجي العلي" ونشرت بيان النقاد الأول وملخصاً للاجتماع، ودافعت عن ناجي العلي وأعدت نشر أحد رسوماته.

الثلاثاء ١٨/٢/١٩٩٢

نشرت طلعت رميح في "الشعب" تحت عنوان "قاتل ناجي العلي يظهر في القاهرة": "ما أن ظهر فيلم ناجي العلي حتى بدأ اللوبي الصهيوني في مصر - مضطراً - الإعلان عن القاتل الحقيقي لناجي حينما بدأ حملة تشويه لاسمه وصورته وفنه وأفكاره وبطبيعته الحال ككل القتل حاولوا دس السم في العسل! فتحت دعوى الدفاع عن مصر (العسل) نسوا السم (الخلط بين انتقاد الحكام وسياساتهم والهجوم على شعب مصر)،

نشرت "المساء" في الصفحة الأولى على ٣ أعمدة العناوين الثلاثة الآتية: اللبلة افتتاح مهرجان الأفلام الروائية- منع اشتراك فيلم "ناجي العلي" - الكويت ترفض دلع الهوانم بسبب بوسى زوجة نور الشريف.

وجاء في الخبر: "أوضح سمير غريب مدير عام صندوق التنمية الثقافية والمشرّف على المهرجان أن فيلم "ناجي العلي" لم يلق أي قبول لدى أعضاء لجنة التحكيم الذين فضلوا استبعاده على رأس قائمة الأفلام المستبعدة لأنه فيلم مغرض، ولا يصح أن يشترك في مسابقة تحمل اسم مهرجان قومي للأفلام الروائية علاوة على أنه هو جرم بشدة". وجاء في ختام الخبر: "ومن ناحية أخرى أصابت لجنة ناجي العلي مسرحية "دلع الهوانم" حيث رفضت دولة الكويت عرض المسرحية لأن بطلتها بوسى زوجة نور الشريف الذي قام ببطولة فيلم ناجي العلي عدو مصر والعرب".

وفي الصفحة الثانية نشرت الجريدة نفسها بتوقيع عربي أصيل "حسنا فعلت وزارة الثقافة عندما منعت عرض "ناجي العلي" من المهرجان لتوجه بذلك صفحة قوية لنور الشريف الذي مثل دور العلي، والذي أراد أن يعطى انطباعاً بأن موقف مصر الرسمي يؤيد الفيلم عندما أقحم اسم د. أسامة الباز مدير مكتب الرئيس للشئون السياسية في تصريحات تبين كذبها.

ونشر فؤاد فواز في "الوفد" يلعن الفيلم ويدعوا الله سبحانه وتعالى للانتقام من صناعه، وبخاصة لأنهم صوروا "المصري" رجلاً مخموراً لا يفقه من الخمر.



عاطف الطيب

وراحوا يهللون".

الثاني للأفلام الروائية عقب عرض فيلم "مسجل خطر" تمثيل عادل إمام وصلاح قابيل ومصطفى متولى وإخراج سمير سيف.. لم يحضر أحد منهم الندوة، ودار الحوار بين الناقد أحمد عبد الوهاب والجمهور القليل الذي حضرها. ونشرت "المساء" في الصفحة الأولى عن ندوة نقابة الصحفيين التي عقدت يوم ١٨/٢/١٩٩٢ أن نور الشريف استأجر مجموعة من الكوميديين للهجوم على الكاتب والفنانين الذين يرفضون فيلم ناجي العلي. وقالت "المساء": "الطريف أن نور الشريف طلب من الحاضرين الوقوف بقبعة حدادا على استشهاده عباس موسى أمين عام حزب الله في لبنان" (!!!).

الخميس ١٩٩٢/٢/٢٠

نشرت "الأخبار": "بعد اعتذار معظم النقاد عن إدارة ندوات المهرجان يقوم الناقد أحمد عبد الوهاب والمذيع إمام عمر بتبادل إدارتها، وفي حال عدم حضور الفنانين يديران الندوة، ويناقشان الفيلم معا". ونشر علاء دواره في "الجمهورية": "نقاش معدودة قضيتها واقفا في اجتماع لجنة الدفاع عن فيلم ناجي العلي اكتشفت بعدها أن هناك من لا يزال يحلم بالزعامة والنضال ويبحث عن أي مكان ليظل في الصورة، كنت أتصور أن يعقدوا اجتماعهم للدفاع عن مصر".

الجمعة ١٩٩٢/٢/٢١

نشرت "الوقد" تغطية واسعة لندوة نقابة الصحفيين، وجاء في التغطية التي كتبها سعيد علام أن أغلب الآراء التي قيلت في الندوة كانت مع الفيلم، وضد الحملة الصحفية التي طالبت بمنعه. وضد قرار لجنة التصفية بالمنع. كما نشرت "الوقد" في العدد نفسه مقال حازم هاشم الأسبوعي وجاء فيه: "النقد شيء وإلقاء الطوب والاثام بالخيانة شيء آخر

وكتب السيد الغضبان في العدد عينه من "الشعب" تحت عنوان رسالة إلى الفنان نور الشريف: هجوم اللوبي الإسرائيلي وسام على صدرك". ونشرت "الوقد" تغطية سعيد علام لاجتماع النقاد في أثناء افتتاح المهرجان تحت عنوان "انسحاب النقاد من المهرجان القومي احتجاجا على استبعاد ناجي العلي" على أعمدة. وجاء في خبر "الوقد": "وجه أكثر من ١٠٠ ناقد وصحفي وكاتب إلى مقر جمعية نقاد السينما المصريين وعقدوا اجتماعا نظمته لجنة الدفاع عن حرية التعبير بالجمعية، وأصدرت اللجنة بيانها الثاني الذي يطالب بمقاطعة المهرجان. ومن ناحية أخرى تقرير في نهاية اجتماع النقاد عرض فيلم ناجي العلي في نقابة الصحفيين اليوم (٢/١٨)، كما قام كاتب السيناريو الكبير عبد الحى أديب بجمع توقيعات على طلب اجتماع عاجل لمجلس نقابة السينمائيين".

الأربعاء ١٩٩٢/٢/١٩

نشرت "الأهالي" في الصفحة الأولى "النقاد ينسحبون من مهرجان الأفلام الروائية احتجاجا على عدم عرض ناجي العلي على عامودين ونشرت "الوقد" تحت عنوان "وزير الثقافة: لم أ تدخل لمنع ناجي العلي تصريحات الوزير في الرد على بيان النقاد الأول جاء فيها أن "الفيلم يعرض في دار عرض تابعة للدولة ولن نرفعه، والأمر متروك للجمهور يشاهده أو لا يشاهده"، وأنه لم يتدخل لمنع الفيلم من العرض في المهرجان، وإنما كان هذا رأي أعضاء لجنة التصفية بالأجماع، وقال "وزيادة في التأكيد عرض الفيلم على لجنة التحكيم كاملة وجميعهم رفضوه".

ونشرت "الأخبار" في تغطية المهرجان: "بدأت أول أمس ندوات المهرجان القومي

أثبتت أنه أقوى من أي أحداث متعلقة بأى فيلم (!!) كما أن إقبال الفنانين كان أفضل من العام الماضي والناقشات التي دارت في الندوات حققت نجاحا كبيرا (!!)

الأحد ١٩٩٢/٢/٢٣

نشر باهر التهامي في "أكتوبر" تحت عنوان "قليل من النجوم وكثير من المشاكل" إن المهرجان فقد البريق الذي تمتع به، والهالة التي أحيط بها العام الماضي. ونشر زكريا نيل في "الأهرام" أن الذين هاجموا ناجي العلي هم الذين جعلوا منه أسطورة وقضية، وأن المشكلة ليست في نور الشريف أو محمود الجندي، وإنما في الرقابة التي وافقت علي عرض الفيلم.

عقد المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية في الفترة من ١٩٩٢/٢/١٦ إلى ١٩٩٢/٢/٢٣. وبسبب استبعاد فيلم "ناجي العلي" وستة أفلام أخرى من المهرجان لأسباب غير فنية وغير موضوعية قاطع نقاد السينما المهرجان، وعقدوا في لحظة الافتتاح نفسها اجتماعا في مقر جمعية نقاد السينما أعلنوا في بيانهم الثاني عن أزمة "ناجي العلي". وفي يوم ١٩٩٢/٢/١٨ عرض الفيلم في نقابة الصحفيين ونظمت النقابة ندوة كبيرة بعد العرض. وفي يوم ١٩٩٢/٢/٢٠ عرض الفيلم ونوقش في حزب "مصر الفتاة"، وفي يوم ١٩٩٢/٢/٢١ عرض الفيلم ونوقش في نقابة السينمائيين بحضور النقاب وكل أعضاء مجلس النقابة، وكانت الندوة الرابعة أثناء المهرجان في حزب التجمع يوم الأحد ١٩٩٢/٢/٢٣.

الاثنين ١٩٩٢/٢/٢٤

نشر صلاح عيسى في "مصر الفتاة" يرد على الذين هاجموا ندوة نقابة الصحفيين، وكان مقالته تحت عنوان: "حرية كاتم

، والإرهاب كل الإرهاب أن يحشد البعض ما يضيف إلى جبهة الهجوم على الفيلم حتى يستقر - زورا - الاتهام بالخيانة والعمالة".

السبت ١٩٩٢/٢/٢٢

نشرت "أخبار اليوم" في رأس الصفحة الأولى كاريكاتيرا قالت إنه "لناجي العلي" تحت عنوان "حتى الجيش المصري لم يسلم من وقاحة ناجي العلي". ونشرت في العدد نفسه مقالا لجلال كشك ضد الفيلم بعنوان "ليس حبا في ناجي العلي، ولكن بغضا في فلسطين ومصر جاء فيه: إن من بين حكام مصر الثلاثة فاروق وناصر والسادات ناصر فقط هو الذي لا حارب ولا هاجم ولم يمت إلا بعد أن أعطى إسرائيل فلسطين من البحر إلى النهر، وعليها الجولان وسيناء".

ونشرت "أخبار اليوم" في العدد نفسه مقالاتا لحمد الزرقاني عن ندوة نقابة الصحفيين جاء فيه أنه "فجع في النقابة وتأكد بعدما شاهد الفيلم في النقابة لأول مرة أنه يخلد دور واحد من الأقزام الذين تطاولوا علي مصر كثيرا. وجاء في ختام المقال أن أسماء الكبرى في ندوتها بالمهرجان بعد عرض فيلمها "شحاذون ونبلاء" قالت إنها تعتبر ما حدث لفيلم "ناجي العلي" ججرا على حرية الفنان. وأن الجمهور تصدى لها وصرخ مواطن مصري بسيط "أزاي تعرضوا فيلم عن شخص يرسم مصر في صورة عاهرة ... حرام عليكم".

ونشرت "أخبار اليوم" في العدد عينه ١٢ رسالة من قراء كلها ضد فيلم "ناجي العلي"، وبعضها يطالب بـ "حرق الفيلم وإعدام جميع نسخه (!!) ونشرت "أخبار اليوم" في صفحة الفن من العدد نفسه أن المهرجان أكثر نجاحا من مهرجان عام ١٩٩١ (!!) وقالت على لسان سمير غريب أن المهرجان ازداد قيمة ونجاحا نتيجة الظروف التي تعرض لها هذا العام، وأبتي

ألف جنيه) ونشرت "الأخبار" أيضاً أن أمينة رزق حزينه بسبب "تجاهل الوسائط الإعلامية" لندوات تكريم الفنانين في المهرجان (أمينة رزق- فريد شوقي - وحيد فريد). (من الواضح أنها لا تعلم أن التجاهل لم يكن لها أو لغيرها من المكرمين، وإنما للمهرجان بسبب أزمة فيلم "تاجي العلي" وقرار لجنة التصفية باستبعاده وستة أفلام أخرى).

ونشرت "روز اليوسف" مقالها الافتتاحي لرئيس التحرير محمود التهامي عن الأزمة. وجاء فيه أنه قرأ الملف الذي أصدرته لجنة الحريات في جمعية نقاد السينما عما نشر عن فيلم "تاجي العلي" في الصحافة المصرية. وقال محمود التهامي "لا أوافق على أن تكون وجهة النظر في أي موضوع تستند فقط إلى مسألة حب مصر وإنما يجب أن تكون هناك أسباب أخرى موضوعية وملحوسة ترجع جانباً على الآخر، وببساطة أقول إن - التمسح بالوطن هو نوع من ابتزاز المشاعر العامة لا أوافق عليه".

ونشرت "روز اليوسف" في العدد نفسه ستة رسوم "لتاجي العلي" أرسلتها الدكتورة سناء المصليعي أستاذة الأدب العربي في جامعة جورج واشنطن، دفاعاً عن "تاجي العلي"، وأطلقت الدكتورة سناء على الحملة ضد الفيلم "الاغتيال الثاني لتاجي العلي". كما نشرت تصريحات لثلاثة من المخرجين المشتركين في المسابقة ضد لجنة التصفية المشكلة من ثلاثة من أعضاء لجنة التحكيم. فقال سمير سيف إن اللجنة لا ترقى إلى مستوى الاحترام، وقال شريف عرفه إنه لا يوافق على استبعاد أي فيلم، وقال محمد خان إنه يشك في اللجنة لأنها قامت باستبعاد "تاجي العلي" على الرغم من مستواه الفني المرتفع. كما نشرت "روز اليوسف" في العدد نفسه نتائج لجنة تحكيم النقاد الموازية التي اجتمعت في مقر المؤسسة القومية العريقة، وتشكلت من رؤوف توفيق رئيساً وعضوية كل من خيرية البشلاوي وأحمد يوسف وسمير فريد وطارق الشناوي وعلى أبو شادي وفتحي قرع ومحمد

الصوت وديمقراطية كيد النساء" وجاء فيه "الطريقة التي نشرت بها الصحف المصرية التي تقود الحملة على فيلم "تاجي العلي" وقوائم الندوة التي عقدتها نقابة الصحفيين لمناقشة الفيلم، هي فضيحة لتلك الصحف، ودليل على أنها تفتقد لأي مصداقية، وبرهان ساطع على أن الحملة على الفيلم تعتمد على نشر الأكاذيب، وتمتدح التزوير في وقائع الحاضر، كما احترفت التزوير في وقائع التاريخ".

وقال صلاح عيسى إن البطولية الحقيقية ليسوا هم الذين حضروا ندوة نقابة الصحفيين، بل هم صناع الحملة الذين عجزوا عن استكتاب ناقد سينمائي واحد، أو فنان كاريكاتير واحد كلمة تؤيد ما ذهبوا إليه، واختتم مقاله قائلاً: "لقد اغتالوا "تاجي العلي"، وهم يحاولون اليوم اغتيالنا، وهذا هو الموضوع".

وقامت "مصر الفتاة" في نفس العدد بتغطية واسعة لندوة حزب مصر الفتاة" تضامناً مع الفيلم، والاجتماع الثاني لنقاد السينما الذين أعلنوا فيه مقاطعة المهرجان القومي، كما نشرت مقالاً للكاتب الفلسطيني الكبير عبد القادر ياسين قال فيه إن "تاجي العلي" طالما أشاد بالشعوب بما فيها الشعب الأمريكي ومن باب أولى الشعوب العربية من دون استثناء وإن لم يقلت حاكم عربي من نصل ريشته".

وقال: "أما ملايسات اغتيال" "تاجي العلي" فقد غدت معروفة للقاصي والداني بعدما نشرت الصحف في سبتمبر ١٩٨٨ نص الحكم الذي أصدرته محكمة لندنية ضد قتلته وفيه تأكد أن المومسات قد شجع على قتل هذا الرسام الجسور" وإن إنتاج فيلم من هذا العبقري المقاتل هو عمل يرد الاعتبار لكل ما هو وطني وقومي في زمن عربي تردي حتى أسفل سافلين". ونشرت "الأهرام" عن استياء الجمهور، في كل ندوة يحضرها لعدم حضور نجوم الأفلام لمناقشتهم في أعمالهم. ونشرت "الأخبار" أن إيرادات المهرجان في أيامه الخمسة الأولى (من ٧ أيام) لم تتجاوز سبعة آلاف جنيه (إيراد الحقة الواحدة في سينما ميامي كاملة العدد يزيد عن ٢٠

العرض في المهرجان خضوعا للحملة الصحافية، وبدون أسس فنية موضوعية، وموافقة بقية أعضاء لجنة التحكيم على ذلك القرار، فضلا عن إعلان بعض الأعضاء رأيهم في الأفلام في الصحف قبل انتهاء التحكيم.

وقد قرر مجلس النقابة استجابة للرأي العام بين الأعضاء مطالبة وزارة الثقافة بإعادة التحكيم في جميع الأفلام التي تقدمت إلى المسابقة وعددها ٢٢ فيلما بواسطة لجنة تحكيم أخرى مختلفة تماما. كما قرر المجلس في حال عدم الاستجابة لهذا المطلب أن يمتنع جميع أعضاء النقابة عن المشاركة في المهرجان القومي على أي نحو، وتطبيق القانون على كل من يخالف هذا القرار.

وكيل النقابة

مصطفى محرم
سكرتير عام النقابة
محمود سامي خليل

الأربعاء ١٩٩٢/٢/٢٦

نشرت "الاهالي" عرضا وافيلا لندوة حزب التجمع تضامنا مع فيلم "ناجي العلي"، كما نشرت مقالا للكاتبة فريدة النقاش دافعا عن الفيلم جاء في ختامه "تحية لناجي العلي ونور الشريف وبشير الديك وعاطف الطيب ومحمود الجندي وأحمد متولي وكل مثقفي مصر الشرفاء وهم يتصدون للعاصفة"، ونشرت "الاهالي" في العدد نفسه المقال الذي منعه إبراهيم سعده للكاتبة سمير تادرس، ومقالا ثالثا للناقدة والمخرجة نبيلة لطفي عن ندوتي نقابتي الصحافيين والسينمائيين.

ونشرت "الأهرام" مقالا عن "ناجي العلي" الفنان والفيلم والقضية للدكتور غالي شكري جاء فيه "إن الدولة التي سمحت للفيلم بالعرض على التلف المشاهدين لا يجوز لها الاعتراض على حق الفيلم في مسابقة المهرجان الرسمي"، وكانت قد وافقت عليه رسميا كذلك و

كامل ألقابوي ويوسف شريف رزق الله، حيث فاز (ناجي العلي) بجائزة لجنة التحكيم الخاصة وجائزة أحسن مونتاج (أحمد متولي) وأحسن موسيقى (موبى الإمام).

(من الجدير بالذكر أن أفلام كل من سمير سيف وشريف عرفة ومحمد خان لم تفز بأي جائزة من جوائز المهرجان الرسمية، كما لم يفز أيضا فيلم أسماء البكري "شحاوون وثيلاء" وكانت أسماء قد أعلنت في الندوة التي أعقبت عرض الفيلم أنها ضد استبعاد "ناجي العلي" من المهرجان، وتعتبر القضية تتعلق بالمريات.

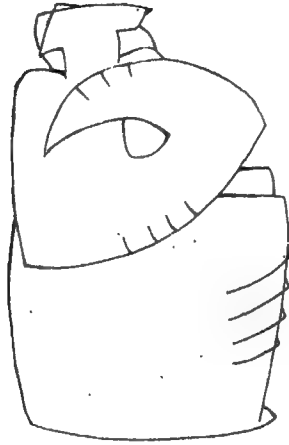
الثلاثاء ١٩٩٢/٢/٢٥

نشرت "الشعب" عرضا لندوة نقابة الصحفيين ونشرت الوفد استقالة مصطفى محرم وكيل نقابة المهن السينمائية احتجاجا على عدم نشر البيان الذي أصدرته النقابة، وكان النقيب مدوح اللبني قد وافق على نشره إعلان في الصحف قبل نهاية المهرجان، ثم تراجع في اليوم التالي، وفيما يلي نص البيان الذي لم ينشر:

بسم الله الرحمن الرحيم
بيان من نقابة المهن السينمائية
تعلن نقابة المهن السينمائية استنكارها للحملة الصحافية التي تتهم بعض أعضائها صناع فيلم "ناجي العلي" في وطنيتهم وشرفهم.

والنقابة إذ تعلن امتزازها بأعضائها صناع هذا الفيلم وعلى رأسهم الفنانون نور الشريف وعاطف الطيب وبشير الديك - ترى أنه إذا كان من حق كل صمعي أن ينشر ما يشاء من رأي، فليس من حق أي صحفي اتهام الآخرين بالخيانة لمجرد الاختلاف في الرأي.

وتعلن النقابة أن لجنة تحكيم المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية قد قادت مصداقيتها بسبب قرار لجنة التصفية استبعاد سبعة أفلام من المسابقة ومن



ونشرت "صباح الخير" مقالا للكاتبة إيناس إبراهيم جاء فيه إن ما حدث في المهرجان القومي "وضع كل مهرجانات وزارة الثقافة تحت دائرة الشك"، ونشرت في مقال آخر للكاتب عمرو خفاجي إن استبعاد فيلم "ناجي العلي" أفسد المهرجان.

وفي نفس هذا اليوم عقدت لجنة الحريات في نقابة المحامين مؤتمرا كبيرا للتضامن مع فيلم "ناجي العلي" وصناع الفيلم، وشاركت في الاجتماع لجنة الحريات التي تكونت لأول مرة في نقابة السينمائيين في اجتماع النقابة لمناقشة الأزمة.

أن سحب الفيلم من قائمة أفلام المهرجان يدفع بالدولة لأن تكون طرفا في معركة يلتزم فيها أن تتخذ موقف الحياد وحماية الحريات. وقال د. غالى شكرى إن بعض الذين يوحسون بين الوطن والحاكم سيق لهم أن نالوا من أحد العهود نبلا فاحشاً فلم يهتمهم أحد بأنهم ينالون من مصر ذاتها.

الخميس ١٩٩٢/٢/٢٧

أبرقت وكالة رويتر من القاهرة عن حفل ختام المهرجان القومي وجاء في البرقية المطولة وقال عدد من الفنانين عن أسباب عدم مقاطعتهم للمهرجان أن تحذير النقابة لهم لم يصلهم.

كلاكيث ثانى مرة : اغتيال فيلم

الملائكة لا تسكن الأرض

كمال رمزي

من صناع الفيلم أنفسهم.. ففيما عدا مقالة الناقد على أبو شادي، بمجلة «فن» - العدد ١٤١- ١٢ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٢، الذى يطالب فيها بإطلاق سراح الفيلم، لم يشير أحد إلى الجريمة. والآن، بعد ثلاث سنوات من نشر المقال المذكور، يخرج الفيلم إلى مشاهدى الفيديو، مشوها دميما، يحتاج لمن يدافع عنه، أو على الأقل، لمن يرصد الأجزاء المستورة التى تعد أهم ما فى «الملائكة لا تسكن الأرض».

قصة الفيلم التى يكتبها المخرج سعد عرفة، تعتمد على «صراع الأفكار» المتباينة والمتضاربة على أرض الواقع.. وتكاد الشخصيات أن تخلق من نبض الحياة، فهي مجرد أشباح أو «معتقدات» أحادية الجانب. لذلك فالحوار والمبارزات الكلامية التى صاغها عاطف بشاي، تحتل مساحات واسعة من الفيلم.

الأفكار الغلامية التى بحالت منذ سنوات وحتى اليوم دون عرض فيلم «الملائكة لا تسكن الأرض» أمام الجمهور، عادت تقصف الفيلم عشوائيا بعدما أنزل الفيلم إلى مكتبات الفيديو وتبين أن مشاهد كاملة قطعت وحوارات ألغيت.

«الملائكة لا تسكن الأرض» فيلم تعرض للاغتيال مرتين: الأولى عام ١٩٨٧، عندما امتنعت دور السينما عن عرضه خوفا من استفزاز الجماعات المتطرفة التى يهاجمها الفيلم.. ومثل هذا التمنع، يعنى عمليا، الحكم باغتيال الفيلم معنويا، أو على الأقل، حبسه حبسا «انفراديا» فى علبه الصفيح بلا محاكمة عادلة.

أما الاغتيال الثانى، فيتم هذه الأيام بعدما ظهر الفيلم على شرائط الفيديو ممزق الأوصال، فبدلا كالأجثة التى مثل بها على يد قاتل متوحش، لا يعرف الرحمة. والمؤلم فى مسألة «الاغتيال» هذه، أنها أحيطت بما يشبه مؤامرة الصمت، حتى

الحوار، الموجود في نسخة الفيلم الأصلية:
- «الشقيق» يتحدث بلطف: «مش أخنا
اللى نحاسب الناس يا عمران».

- «عمران» محدداً، غاضباً: «يعني ايه
.. ربنا قال نشوف معصية ونسيبها؟»

- «الشقيق» برقة: «الراجل بيقولك
تاب واستغفر، ودأخل يكفر عن ذنوبه».

- «عمران» بانفعال زائد: «كذاب اللى
فيه الداء ده عمره ما يتوب أبداً».

- «الرجل التائب» مدافعاً عن نفسه: أنا
مش كذاب .. وربنا هو اللى يعلم».

- «عمران» بصيغة الأمر: «اسكت ..
ربنا هايحرقك في نار لا تختفى ولا
تنطفى».

- «الشقيق» لا يزال محتفظاً بأعصابه:
«وبعدين يا عمران، اللى انتي بتعمله هو
اللى معصية تتحاسب عليها .. (يشير
إلى الرجل) .. ادخل .. ادخل».

- «المتطرف»: يظهر من وراء ظهر
عمران ويلهجة مستنكرة، هادئة في
البدائية: «يدخل! يدخل فين؟ .. الكفرة
مايدخلوش بيوت الله».

- «الرجل التائب»: «أنا مش كافر .. أنا
باقول لا إله إلا الله، محمد رسول الله ..
وتبت توبة نصوبة».

- «المتطرف»: «التوبة مش لأمثالك ..
انت واللى زيك سبب خراب الدنيا .. انتم
اللى هاتعجلوا بالقيامة (ويلهجة امرأة) ..
ابعد .. ابعد».

- «شيخ الجامع»: موجها حديثه
للمتطرف: «سيه .. القيامة هاتقوم من
اللى زيك .. هو انت اللى هاتحاسب
البشر؟!»

- «المتطرف»: يعنف وتهديد: «واكفرهم
واكفر الدنيا كلها اذا كانت ضالة .. اللى
ما يرجعش بالخوف من ربه، يرجع
بالخوف من حراس الدين».

- «شيخ الجامع» يحزم: مين اللى عينك
حارس .. كلنا سواسية قدامه .. كلنا ها
نتحاسب .. كل واحد حسب ضميره
ونيته. (موجهها كلامه للرجل التائب) ..
تعال يا بني .. ادخل».

على الرغم من الطابع المسرحي لهذا
المشهد، فإنه بمثابة «حلبة» الصراع حيث
تتنازع الأفكار .. ويكتسب المشهد أهمية

تدور الأحداث في مجتمع الصيادين
على شاطئ الإسكندرية بالقرب من فنار
مهجور. ويبدو البحر ومراكب الصيد
مسوق السمك والبيوت الصغيرة في
الحواري الضيقة، محض خلفيات
«ديكورية»، طبيعية لا حضور حقيقياً لها
.. وكأن الأهم بالنسبة لصناع الفيلم،
الأفكار فتعسب.

شخصيات الفيلم، أو أفكاره، كالتالي:
«عمران» (ابراهيم عبد الرازق) - رحمه
الله - يطلق لحسية صغيرة ويتظاهر
بالورع. يعامل ابنه «على» مدوح عبد
العليم، بقسوة. يظهر مع المشاهد الأولى
وهو يرغب ابنه الطفل بتار الجحيم التي
ستحرقه إذا لم يؤد صلاة الفجر .. ولحقاً،
يلاحق ابنه الذي أصبح شاباً بالتأنيب
والإذلال، مما يجعله فاشلاً تماماً .. وفيما
بعد، يتكشف الوجه الآخر لـ «عمران»
المتزوج سران امرأة أخرى يتاجر معها
في المخدرات ويتم القبض عليه.

شقيق «عمران» (رشاد عثمان) على
التقيض منه: رجل طيب، واضح وصريح،
يعامل الجميع معاملة حسنة .. يحب ابنته
الوحيدة «أمينة» (بوسي) ويصدق عليها
من حنائه واحترامه، ويتقن في سلوكها،
لذلك فإنها ناجحة في دراستها الجامعية ..
تحب ابن عمها «على» وتشفق عليه في
الوقت ذاته.

الشقيقان المتناقضان، فكرا وسلوكا،
يعبران عن تناقضات أوسع في المجتمع ..
وتظهر هذه التناقضات على نحو أوضح
في أحد المشاهد المبكرة من الفيلم .. فعند
مدخل الجامع، يتصدى «عمران» لرجل
ينوى الصلاة، ويمنعه من الدخول، لأنه
«يشرب الخمر» .. يعلن الرجل توبته،
ويهم بعبور عتبات الجامع، يؤازره شقيق
«عمران» .. وفورا ينضم أحد المتشددین
المتطرفين إلى «عمران» .. بينما ينضم
شيخ الجامع رجب الأفق، المتفهم، للرجل
«التائب» .. وشقيق عمران .. ويدور بين
الجميع حوار ساخن -متحذوف من نسخة
الفيديو- يكشف عن شراسة وضيق أفق
وتعنت الرجل المتطرف اللفظ الذي يقوم
بدوره سعيد الصالح، وهو ممثل متمكن
(غير سعيد صالح طبعاً) .. وها هو نص

- على: سيبنى فى حالى.
- المتطرف يرفع «على» من الأرض ويستمر فى ضربه: قوم .. قوم يا عدو الذين .. يتخلف الوعد والقسم يا فاسق؟
- على يواجه المتطرف وقدر انتابته حالة عصبية فيأخذ فى ضربه: «أنا مش كافر .. أنا مش كافر».
- المتطرف - يولى الادبار متوعدا:
النهار ده، آخر يوم فى عمرك.
هذا الموقف العاصف على قدر كبير من الأهمية، ذلك أنه يدمع «على» إلى طريق مناقض تماما للطريق الذى كان يسير فيه .. أى أنه يسمى متطرفا فى عبثه وفساده ومجونه.

وفى مشهد آخر، محذوف من نسخة القيدىو، يرصد الفيلم جانباً من المواجهات الدامية بين الشرطة والمتطرفين من ناحية، ونمط معاقبة من يخرج على الجماعة، من ناحية أخرى .. أحد رجال الشرطة، بملابس مدنية، يراقب بيتا يعقد فيه اجتماع .. وتدخل الكاميرا لتصور وجه «سيدنا» فى لقطة قريبة، كبيرة، وهو يملن غاضبا: «ان «على» ضل .. انحرف .. خان العهد .. والقسم .. خرج عنا .. لم يعد منا .. لا حياة لمن ينشق علينا .. دمه حلال .. الموت للكافر .. الخائن .. عدو الله .. أقسموا عليه الهد .. اقتلوه .. اسجلوه .. مثلوا بجثته قطعوه أربا أربا».

ومع ازدياد ضربات الايقاع فى الموسيقى التصويرية المشوثة التى ترتفع مع كلمات المتطرف، تقوم قوات الشرطة باقتحام المكان.

هذه «عينة» من المشاهد التى تم استئصالها من «الملائكة» لا تسكن الأرض» .. ويترها، أيا كانت الدوافع، بعد «جريمة فنية» بكل المعايير .. فليس لأحد الحق فى تمزيق أوصل أى فيلم على هذا النحو البالغ الشراسة .. فهل سيتحرك أصحاب «الملائكة» وصناعه، للمطالبة بوصول الأجزاء البتورة؟ خصوصا أن الرقابة لم تتدخل ولم تطالب بحذف أى مشهد .. أم سيتجاهلون اغتيال عملهم .. للمرة الثانية؟

ثانية فى تطور - أو تدهور - شخصية «على»، الذى يتابع الموقف بعين حائرة وهو لا يزال طفلا .. وينتقل الفيلم - زمتيا - إلى أكثر من عشر سنوات حيث يطالعنا «على» فى المشهد التالى مباشرة، وقد غدا شابا: من الواضح أنه انضم إلى تلك الجماعة التى يرأسها الرجل المتطرف، فأصبح سلوكه تجاه أئمة عمه أمينة يتسم بالتحفظ الشديد .. فهو، لا يستطيع أن يفهم أو يقتنع ببساطتها وعفويتها واندماجها الإيجابى فى الحياة ... ان يتر المشهد المذكور، يعد تجاهلا لأحد الجذور التى كونت شخصية «على» المزورة والرتبكية.

انهالت «سكين الجزار» بتهور لتبتر جميع المشاهد التى يظهر فيها المتطرف سعيد الصالح، وهى مشاهد جوهرية تفضح بجراحة ممارسات المتطرفين الوحشية، حتى مع بعضهم بعضا .. وتلك عينة من هذه المشاهد المخوفة:

بعد أن يقبل «على» ابنة عمه «أمينة» للمرة الأولى والأخيرة، تنتابها موجة من الشعور بالذنب .. وبينما هى تصلى وتستغفر، يذهب هو إلى الجامع .. يلتقى الرجل المتطرف الذى استطاعت لحيته، وأصبح يلقب بكلمة «سيندنا» ويرتدى البنطال تحت الجلباب الأبيض .. يسيران على الشاطئ .. ويدور بينهما الصور التالى الموجود فى نسخة الفيلم والمبتور من نسخة القيدىو:

- على: أنا كنت منتظرك لما تخرج من الجامع .. أنا ..

- المتطرف: أنت ايه .. (بانزعاج) .. انشقين عن الجماعة؟ .. ما جئت الاجتماع الى فات ليه؟

- على: كان عندى ظروف .. (بانكسار) .. أنا يا سيدنا غلطت .. ارتكبت معصية ..

- المتطرف مهتاجا: معصية يا زنديق .. عملت ايه؟ .. يصفه على وجهه .. ذنبك مضاعف .. جريمته اثنتين .. المعصية وخروجك على الجماعة.

- على متوسلا: ساعحنى ..

- المتطرف: أسامحك يا كافر .. يا فاسق (يلقيه أرضا ويبدأ فى ضربه بعنف).

(أهل السينما يتحدثون
عن تجاربهم الخاصة مع الرقابة)

حوار الأفلام والمقص

وحيد حامد:
بل هزمنى العسكر

فيها الآخرون بمصطلحات أمن المجتمع والمصلحة العليا للبلاد .. وغيرها من التعابير المطاطة. والمسألة برمتها في نظري تكمن في سؤال: ما فائدة جهاز الرقابة؟ إذ من المفروض ألا تكون الرقابة سيفا على رقبة الفنان، بل أن تكون سيفا في يده، لأنها في نهاية الأمر جهاز حكومي، تعمل على الحفاظ على بقية الأجهزة الحكومية، ويكفي أن أشير في هذا الصدد أن حجة المنع في فيلم «كشف المستور»، كانت وجود القوانين التي تمنع إذاعة أسرار المخابرات أو المعلومات العسكرية، لكن الرقابة فسرت الحفاظ على أسرار المخابرات تفسيراً خاطئاً بعدم الاقتراب من سليات جهاز المخابرات - إن وجدت - ولو بالتعميم.

والحقيقة أن قوانين الرقابة هنا ليست خفية، بل معلنة وواضحة في إطار النصوص العامة، التي تتيح للرقاب التدخل في كل شيء، مثل الآداب العامة،

لم أنهزم مع الرقابة، لكنني انهزمت أمام العسكر، تلك هي ملامح تجربتي مع الرقابة في مصر، فالرقابة حوزت فيلم «البريء» ومنعت مؤقتاً عن العرض، لكن الذي قطع مشاهد من الفيلم هو الأمن، وهو ما حدث أيضاً مع فيلم «كشف المستور».

وما أريد التأكيد عليه هنا أن الخلاف عندما يكون بين عقول متشابهة في طرق التفكير، وفي الدفاع عن الصرية والعقلانية، فمن المؤكد أنها ستصل إلى نتيجة ما، يتفق عليها الجميع. أما الخلاف مع السلطة الأمنية، فسيؤدي حتماً إلى خسارة المثقف، الذي يمكنه الحوار مع الرقابة والرقباء، وهو ما يصعب عليه إذا انتقل الحوار إلى أرضية أخرى، يتعامل

بالخسارة على المنتج، لأن الإبداع السينمائي في نهاية الأمر هو صناعة وإبداع معا، وهناك حسابات عديدة يصنعها القاصمون على صناعة الفيلم في أذهانهم، ولذلك أريد بيني وبين نفسي دائما، إنه حتى لو لم توجد الرقابة المصرية، لكفانا رقابة الأسواق، التي تتطلب معادلة من نوع ما، تشمل كل هذه الحسابات،

والغريب أن تجد موظفا في الرقابة يعترض عام ١٩٩٥ على ظهور ممثلة بياوية في أحد المشاهد، وهو نفس المايوه الذي ظهرت به ممثلة أخرى عام ١٩٢٥ في أفلام مصرية، دون أن تعترض الرقابة. ومثل هذا الاعتراض مرده الخوف من المناخ الموجود حاليا، وأعتقد أن دورنا الحقيقي في التنقيب على هذا المناخ، بالشكل المنطقي وبلا تعسف، وفي إطار القياس الفني بلا استقزاز. وبالطبع من الواجب أن توجد بعض المشاهد التجارية إلى جانب العمل الفني، وعلينا أن نستوعب هذه المعادلة في ظل الديمقراطية المتاحة والمناسبة لظروفنا الحالية، فالمشاكل الموجودة في الداخل والخارج واحدة، لكن في نفس الوقت علينا أن نستوعب أيضا الوجه الآخر لهذه المعادلة، وهو أزمة الصناعة التي أصابها الاحتضار، بفعل هذه اللوائح الرقابية، ولذلك لا ينبغي أن نطالب الفنان باستيعاب لوائح الرقابة والحفاظ على قوانين سنتها الأجهزة الحكومية، في الوقت الذي لا تعي فيه هذه الأجهزة مسئولية دورها في الحفاظ على صناعة السينما ذاتها. وكما يوجد بعد سياسي في الرقابة، فإن هذا البعد أيضا لابد أن يضع في اعتباره أهمية هذه الصناعة، باعتبارها أهم وأقوى من السياحة، وتحتاج إلى الدعم، بدلا من أن نتركها تموت، ونذهب لبناء صناعة أخرى من الصفر.

والأمر لا يخلو من مسئولية الفنانين أيضا، إذ يقع عليهم دور كبير في الحوار مع هذه الأجهزة، ويبدو أن الحوار دائما في المصالح العامة مقطوع تماما، نعم يوجد كلام كثير في الأزمة وكيفية الخروج منها، لكن لا تجد أحدا يفعل شيئا، فهناك خطر حقيقي يهدد هذه الصناعة، يتجاوز

ومصلحة البلاد العليا، والحفاظ على الوحدة الوطنية، والأمن العام .. ومن هنا تبدأ مضايقات الرقابة ومحاسباتها لأي خارج عن قوانينها، إذ من الممكن أن تستخدم ظاهر النص القانوني في الرقابة على كل شيء، وهو ما استخدمته الرقابة مع فيلم « الفول » إذ قالت عنه إنه فيلم يعادي النظام القائم في البلاد، ولا غرابة أن يحرص وزير الدفاع والداخلية على مشاهدة فيلم « البريء » بعد الحذف الذي أقرته الرقابة، ويكون لديهما الوقت لمثل هذه الأمور، وكأن الفيلم سيحدث ثورة في البلاد، لكن كل هذا يؤكد أن هناك من يخاف من الفن عندما يكون جادا.

على بدرخان: أعمل وداخلي رقيب

حكاية الرقابة في مصر، مليئة باللوائح الطويلة من المنوعات، وكان العاملين في الحقل الفني تجار سلع استهلاكية، تحتاج إلى قياس صلاحية أو قياس جودة، وبالطبع لا تقاس الإبداعات الفنية بهذه الطريقة. وعادة موظفي الرقابة أنهم يخافون من تحمل المسئولية، أو الاصطدام بتفسير اللوائح الجامدة، التي لا يتصدى لها إلا رئيس الرقابة نفسه أو الوزير. الأمر الذي يفترض وجود رؤية أشمل عند النظر إلى لوائح الرقابة.

والقضية في تقديرى الشخصى ليست في الرقابة كجهاز ولوائح ونصوص قانونية، بل في الرقابة الداخلية، التي ترسبت داخل الفنانين، وربما لا تعني كثيرا، بقدر ما تعنى دولا أخرى، تفرض علينا أن نراقبها ونقيسها في إنتاج صناعة فنية تناسبهم. وأستطيع أن أعلن أنني اليوم أعمل وداخلي رقيب، أشد من الرقيب الموجود لدى هذه الدول بمرحل، مما يحد من قدرتي على الاسترسال في التعبير الفني إلى غاياته القصوى، خوفا من النع الذي قد يواجه العمل في دول الخليج والسعودية، الأمر الذي يعرود

منذ عام ١٩٥٦، وكانت في بداية انضمامها إلى مصلحة الفنون التي ترأسها الأديب الراحل «يحيى حقي»، إذ كانت الرقابة على التصنيفات الفنية من قبل هذا التاريخ، تابعة لوزارة الداخلية، وكان «نعمان عاشور» الكاتب المسرحي الراحل هو نائب رئيس الرقابة في ذلك الوقت، الذي قدمت فيه سيناريو فيلم «باب الحديد» وكان اسمه في البداية أو كما قدمته «القطيع» إلا أن أحد أعضاء الرقابة -وهو شيخ أزهرى معمم- اعترض على هذا الاسم «القطيع» وطالب بتغييره وتغيير أشياء أخرى، لكن استطاع «نعمان عاشور» بحماسة الشديدة للسيناريو -دون سابق معرفة بي- أن يمرر السيناريو ووصفه بأنه موضوع جيد، ونصحنى بتغيير اسم الفيلم، الذي عرف تاريخياً باسم «باب الحديد».

التجربة الثانية مع الرقابة كانت مع فيلمي «امرأة في الطريق» و«أبو حديد».. لكن جاءت اعتراضات الرقابة في إطارها المقبول، ولم تشطع في طلبات الخذف، وتمرر الفيلم بسلام.

إلى أن جئنا عام ١٩٦٨، وكان سيناريو الفيلم الكوميدي «جناب السفير» وهو من إنتاج محمد عبد الوهاب، ولكن الرقابة رفضت الفيلم بعد تصويته، واستطاع محمد عبد الوهاب بذكاته الفطرية أن يطلب مقابلة الزعيم جمال عبد الناصر، وحكى له قصة اعتراض الرقابة على الفيلم، فطلب عبد الناصر مشاهدة الفيلم في منزله، من خلال دار العرض الخاصة التي كان يحتفظ بها دائماً في المنزل، ووصل إعجاب عبد الناصر بالفيلم إلى درجة الدبدبة على الأرض من كثرة الضحك في بعض المشاهد، وخاصة مشهد بودستان الغربية والشرقية.

وعرض المعونات عليهما من قبل الروس والفرنسيين للتصويت معهما في الأمم المتحدة، وأصدر عبد الناصر قراره بعرض الفيلم ووصفه بأنه فيلم دمه خفيف.

بعد ذلك جاء فيلم «رجل من الحى السادس»، وهو أول فيلم عن التطرف في السينما المصرية، ودخلت بسببه مع الرقابة في خراع كبير، واعترضت عليه

بالطبع دور الرقابة، التي قد تصبح ولا دور إذا انتهت هذه الصناعة، مما يتطلب تدخل وزارات معينة في الأمر، مثل الصناعة والمالية والثقافة لإيجاد حلول عملية لهذه الصناعة، خاصة أن الفنانين في مصر ليسوا أصحاب هذه الصناعة، بل هم رأس مالها، والتمويل عادة يأتي إليها من الخارج ويفرض عليها إشكالات من الرقابة، هي التي جعلتنا نصرخ الآن، في حين لا تهتم مصر بهذه الصناعة، لأنها لا تجد لها دوراً ثقافياً كما الحال مع التليفزيون، ولذلك لا تجد أحداً يمول السينما المصرية من المسؤولين.

سعيد حامد:

الرقابة المذكية شئ جميل

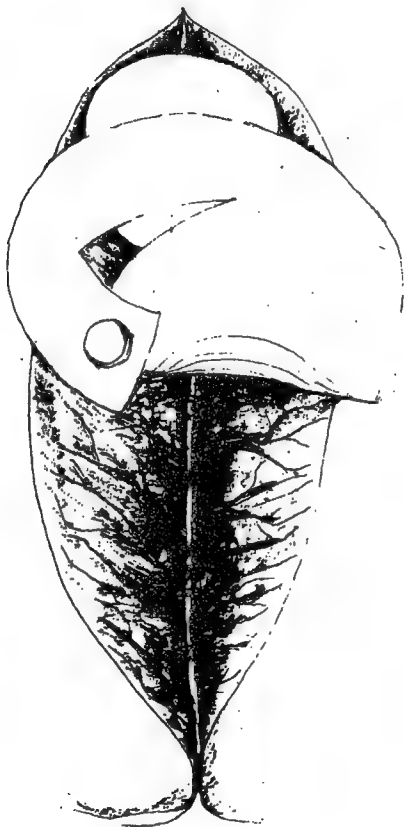
لم تكن لي مشكلة مع الرقابة حتى الآن، لأن شخصية «مهدي» -يحيى الفخراني- في فيلم «الحب في النلاج» هي شخصية خرافية، تسبح في جو من الفانتازيا، لا تخضع للرقابة، ولكن المؤكد أن أزمة السينما ليست أزمة مع الرقابة، بل أزمة إنتاج، وإذا كانت الرقابة تمنع أفلام العرى والمشاهد الجنسية الفاضحة، فهذا شئ طبيعي، لأنه قد يؤدي إلى إنتاج أفلام «بورنو»، خاصة أن هناك من لديه استعداد لإنتاج هذه النوعية من الأفلام، في ظل المشاكل الاجتماعية التي نعانى منها، لكن في نفس الوقت ينبغي أن تتحلى الرقابة بالذكاء، حتى تكون شيئاً جميلاً.

عبد الحى أديب:

دبدب عبد الناصر

من الضحك

مشاورى مع الرقابة مشوار طويل، فقد بدأت في التعامل معها والاصطدام بها -



صحيح، والآن المناخ الذي نعيشه مناخ سيئ بكل المقاييس، طالما يقف ضد الفن والجمال، والمواجهة الحقيقية التي ينبغي أن ينهض بها الرقباء، هي الانفتاح الفني والثقافي، والتعامل مع روح النصوص الرقابية، قبل أي شيء آخر، لأن المناخ المحيط بمعد لكل شيء، مما يتطلب الجراءة في المواجهة بلا خوف.

د. رفيق الصبان: أحتفظ بأفلامي في الأدراج

بدأت حياتي الفنية واحترافي السينمائي، من خلال مشكلة مع الرقابة، في الفيلم الأول الذي ساهمت في إنتاجه مع الفنانة ماجدة الخطيب، وهو فيلم «زائر الفجر»، فقد منعت الرقابة بعد أن تم تصويره، رغم أنها سبق أن وافقت عليه كخص، مما أدى إلى تعطيل الفيلم لمدة ثلاث سنوات، أغرقتني فيها الديون، وعندما قررت الإفراج عن الفيلم، حذفت منه ١٦ دقيقة.

ومع هذه البداية غير الصارة مع الرقابة، أصبحت في نظرها كاتباً مشاكساً، تنظر إلى كل فيلم أكتبه بعناية خاصة، ورغم ذلك كنت قليل الاصطدام مع الرقابة، أجد دائماً إلى المناقشة والتفاهم معهم.

وأعتقد أن المشكلة الكبرى التي تواجهها السينما المصرية هي الرقابة، وعليها أن تثق في الفنانين، ولا تعتبرهم أعداءها أو أعداء السلطة، وللأسف هذه المساحة من الثقة غير موجودة الآن، ولا جدال أن الرقابة صنعت بتعليماتها الشفوية التي تبثها دوماً حواجز من الخوف، فكثيراً ما أتردد قبل الدخول في موضوع ما، وعادة ما أحجم عن التعبير عنه خوفاً من الرقابة. والمصيبة أن الرقابة في كل أفعالها لا تستند على قانون محدد، ولدى الآن فيلم جاهز بعنوان «رحلة داخل امرأة»، وأنا على يقين أن الرقابة سترفضه، ولذلك أحتفظ به في أدراجي.

نعيمه حمدي اعترضوا واسعا، لدرجة أن وصل الأمر إلى د. مصطفى الفقي، الذي تحدث بدوره مع نعيمة حمدي، وعانيتني على الشكوى للدكتور الفقي، لكنني فوجئت بأنها طلعت على المعاش، بعد ما تركت سيناريو الفيلم وبه ١٥٦ ملاحظة تستوجب الحذف، وجاء بعدها صلاح صالح الذي شجعتني على إنجاز الفيلم، واقترح عدم لبس الجلابيب في الفيلم.

وأجاز لي حمدي سرور فيلم «امرأة واحدة لا تكفي» وكان به جزء عن التطرف، كما أجاز سيناريو فيلم «أخو سيد الرفاعي» وسيناريو «ليلة جواز كمال أبو النجا» ولكن أين المنتج الشجاع الذي يتصدى لهذه النوعية من الأفلام التي تتعرض للاعتيالات والتطرف، خاصة بعدما رفضت السعودية عرض فيلم الإرهابي هناك.

وخلال عهود الرقابة المختلفة تبين لي أن القضية الأساسية في عمل الرقابة، تكمن في شخصية الرقيب التي أراها على جانب كبير من الأهمية، ولابد من اختياره بعناية فنية وثقافية، وليس مجرد اختيار وزارة القوى العاملة لشغل بعض الوظائف بالتعيين، وأن يتم اختيار الرقيب ثقافياً وفكرياً لبيان درجة اهتمامه بمادة العمل التي سيعمل فيها، وكذلك الحال بالنسبة لشخصية رئيس الرقابة، الذي يجب أن يكون على ثقافة واسعة تؤهله لهذا الموقع الخطير، ولا يكون التدرج الوظيفي هو السبب وراء جلوسه على هذا المقعد، إذ أنه مقعد قاض، يتفهم القانون وروحه ويدرك تماماً كيف يحكم ويتحمل المسؤولية.

ولذلك لا تجد أفلاماً منعت في عهد عبد الناصر، وتجربة فيلم «جناب السفير» ترجع إلى خوف بعض الموظفين من تحمل المسؤولية، فآخذوا بالأحوط وهو المنع، كمبادرة منهم للتدليل على حبهم الأعمى للنظام. ولذلك كان خطأ جسيماً أن تجازى السلطة الموظفين في تجربة فيلم «المذنبون» لأنهم همها قالوا رأيهم بالرفض أو القبول، فهم مجرد موظفين ينتمون إلى مناخ عصر، فإذا كان المناخ سيئاً جاءت الرقابة فيه سيئة، والعكس

ينتقدوه!

نادر جلال:

حسام الدين مصطفى:
الموضوع انتهى

دليل على أننا
شعب قاصر

أية رقابة تتحدثون عنها، والسينما المصرية في نزعتها الأخير؟ الموضوع انتهى وخلصت المسألة، وطوال ١٥ سنة والجميع يتحدث عن أزمة السينما، ولكن لم يسمعهم أحد، فوقت الكلام انتهى، ومن المؤكد أنها مستحيا في زمن آخر، في ظروف أخرى.

لم تكن لي مشاكل كبيرة مع الرقابة، إلا في فيلم «امرأة من زجاج» الذي اعترضت عليه الرقابة اعتراضاً نهائياً أيام حكم السادات، لدرجة أن السادات نفسه طلب أن يراه، وصرح بأن يعرض الفيلم، على أن يضع عليه تاريخ سابق.

وأنا أعرف الحدود التي أعمل فيها مع الرقابة، وأدرك أن المباشرة في العمل الفني، هي التي تسبب المشاكل مع الرقابة، ومن خلال خبرتي في العمل التي تمتد إلى ٢٥ سنة، أعرف ما للذي تعطله الرقابة من أعمال، وما تدعه يمر، كما أدرك أن الإنسان سريع التكيف مع الظروف، دون أن ينسى ما يجب أن يقول، واعتقد أن لدى القدرة على التكيف وعلى القول، دون الوقوع في المباشرة، التي تهددني بتدخل الرقابة.

وعلى المستوى السياسي، أكاد لا أرى وجهاً سياسياً للرقابة، إلا في أوقات محدودة جداً وفي ظروف محددة أيضاً، إذ اعتدنا على القرار السياسي المباشر، كما أن السلطة السياسية لا تحتاج -كما أظن- إلى رقابة، كي تمنع أو تمنح ما تريد، ولذلك تبقى فكرة الرقابة دليلاً على أننا نعلن لنا وللعالم، أننا مازلنا شعباً قاصراً عن الوعي.

فايز غالى:
أكثر من قانون

المدقق في تاريخ الرقابة منذ نشأتها، سيجد أن العلاقة تبدأ وتنتهى بين فكر الرقيب وفكر الفنان السينمائي، أي أنها في الغالب -تلك العلاقة- لا ترتبط بقانون الرقابة نفسه، فكما تفتح فكر الرقيب، كلما يسر من مهمة الفنان، والعكس صحيح طبعاً.

والظاهرة الأخطر التي حكمت فكر الرقابة في مصر، هي قلب الظروف الاجتماعية من عهد إلى عهد، ومن فكر اشتراكي إلى فكر رأسمالي، إلى خليط بينهما أخيراً، ومن أفكار محافظة إلى متحررة، إلى الخليط بينهما.

أضف إلى ذلك ظاهرة أخرى لا تقل خطورة، وهي التعليمات الشفوية والسرية، التي تتدخلها جهات أخرى في دور الرقابة، وكثيراً ما لعبت هذه الجهات الدور النهائي في إجازة السيناريو أو الفيلم بعد تصوره، وهي في كل الحالات لا تستند أبداً إلى قانون الرقابة، ومن ثم يجوز القول أن الرقابة في مصر كان لها قانون أو أكثر من قانون في تاريخها الطويل، لكن عملية الإجازة أو المنع فكرياً أو سياسياً لم تخضع لهذا القانون، وإن كانت الظاهرة الواضحة أن المنع عادة يستمد قوته من القانون، لأنه قادر بحق على الانتقال من مقعد إلى آخر، إن لم

توفيق صالح:

أنا من عصر أكثر حرية

تجربتي كانت في عصر آخر غير العصر الذي نعيشه الآن، ومن المفيد -في رأيي- ألا أنتقده، خاصة أنني أراه عصرًا أكثر حرية من اليوم، ولكي أن أبصت عن الجوانب المضيئة فيه، خاصة أن الذين يعترضون على الرقابة اليوم، لا يجدون أمامهم إلا ذلك العصر المضيئ لكي

الدعوى الإلحادية، والتعريض بالأديان السماوية والعقائد الدينية، أو تحريض أعمال الشغب، وإظهار صورة الرسول صراحة أو رمزا، أو صور أحد من الخلفاء الراشدين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة، أو سماع أصواتهم، وكذلك إظهار صورة السيد المسيح، على أن يراعى في كل ذلك الرجوع إلى الجهات الفنية المختصة.

هذه التعديلات في مجملها بالفعل، تستطيع أن تحول أي فعل أو سلوك إنساني إلى جرم من المحرمات، لو تشدد الرقيب في استخدامها، وهذا هو لب القضية، لأن درجة مرونة الرقيب، والهامش في حرية التعبير، مرتبطة بالضرورة بفكر الرقيب نفسه، ومدى استنارته أو رجوعيته، وهذا الوضع يمثل قسوة على كل الكتاب في مصر. حالة الإرهاب الشديد التي أصابت الرقباء الذين ساد بينهم الذعر، بعد فيلم «الذنبون»، أدت إلى أن الرقابة لم تتخذ منحي أفضل في عملها إلا بعد تولى «جمدى سرور» إدارة الرقابة الذي أفسح الفرصة لعديد من الأفلام الجيدة التي ظهرت في فترته.

ناهيك عن الرقابة الذاتية القادمة من المنتج الخليجي والموزع، فهي تلعب دورا ماسا في التصفيات على الإنتاج السينمائي. صحيح أنه ليس بنفس التعقيد الذي يتم مع التليفزيون، لكنها تبدو واضحة بعض الشيء في الإنتاج السينمائي الجريئ.

وأنا تعرضت لمواقف كثيرة، كانت تعتمد في الأساس على مرونة الرقيب أو تشدده، فهناك أكثر من فيلم تم منعه في ظل هذه القوانين، وأحيانا في الهجوم على الرقابة نفسها، في إطار تمرير أفلام حملت هوجة من الأسماء الغريبة والمثيرة، مثل أسماء «حسن السوير»، دون النظر في محتوى الفيلم، وهنا يكمن قرار الرقابة في رفض اسم الفيلم، في إطار خوفها من الهجوم عليها إذا ما أقيمت على هذه الأسماء، وما حدث مع «يوم مر ويوم حلو» كان اعتراض نعيمة حمدي على ارتباط محتويات المشهد،

يكن بسبب اجتماعي، أو سياسي، أو عسكري، أو أممي، وهذا ما نراه في تعديلات قانون الرقابة، التي صدرت برقم ٢٢ لسنة ١٩٧٦، والذي أصدره جمال العطيقي، ووصل فيه التشدد إلى أن أي سلوك إنساني أو من الممكن أن يصبح محرما من المحرمات، أو الالتفاف عليه ليصبح كذلك.

وكان صدور هذا القانون أخطر نقطة تحول في تاريخ الرقابة على السينما المصرية، وذلك بعد أزمة فيلم «الذنبون» الذي أخرجه سعيد مرزوق، وتم رفضه بعد ٢٠ أسبوعا من عرضه، واستمرار نجاحه، بقرار من وزير الثقافة في ذلك الوقت جمال العطيقي، ويتم إحالة ١٤ رقيبا إلى النيابة لإحازتهم الفيلم بالمخالفة للمحظورات الرقابية، وتوقف كافة مستحقاتهم المالية حين البت في القضية التي أطلق عليها البعض مجزرة الرقباء، وهي أقل تسمية يمكن أن تطلق عليها بحق. وكان ذلك وراء صدور القرار رقم ٢٢ لسنة ١٩٧٦، بتعديل القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية. ورغم أن بنود القرار في مجملها لا تزيد كثيرا عما كانت الرقابة تطلبه تقريبا في السنوات السابقة، إلا أنه في تضاميفه كان سيفا معلقا على حرية الإبداع والخلق، كما أن الآثار التي تركتها مذبحة الرقباء من قبل القرار ٢٢، أدت إلى تخويف وإرهاب الفنان نفسه، وخلقت بذلك الرقابة الذاتية خوفا من المصادرة والمنع.

أورد بعض الأمثلة في هذا الصدد، فقد كان قانون الرقابة عام ١٩٤٧ وتعديلاته عام ١٩٥٤، لا يسمح بظهور فقراء الفلاحين، ويمنع ظهور المواقف التي تتحدث عن الشيوعية، أو التي تحتوي على دعاية ضد الملكية (وهذا الجمهورية بعد ذلك) أو الإخلال بالنظام الاجتماعي بالفتوات أو المظاهرات أو الاضرابات، أو الحديث عن الجريمة أو بث روح التمرد بين صفوف العمال، كوسيلة للمطالبة بحقوقهم، ومنع مناظر الحارات والقمامة أو ما يخذش العين.

وما أضافه القرار ٢٢ لسنة ١٩٧٦:

الرقابة التليفزيونية. فمنذ اللحظة الأولى لتعاملى مع هذه الأجهزة لم ينبج عمل من أعمالى من تعسف الرقابة، وهذا التعسف يتفاوت من حيث الكم، فأحياناً يتم حذف جزء من حوار أو مشهد كامل ويصل الأمر إلى رفض نصوص بأكملها، وربما لا يحدث هذا الرفض الكامل الآن استناداً إلى نجاحى أو اسمى المعروف.

فى البداية عانيت كثيراً ومن المؤسف أن هذا التعنت لم يكن من منطلق العلم فنحترم هذا المنع ولكن معظمهم موظفون مرتعدون أو خائفون أو حاسدون. يستخدمون القوانين الجامدة للإطاحة بكل شئ جيد. فى حين أنه من المفترض أن يكون الرقيب على مستوى الناقد الفنى الذى يملك خلفية ثقافية تؤهله للتعامل مع العمل الفنى.

وهناك حادثة شهيرة فى السبعينيات حين تقدم أحد المؤلفين وكان سيناريستا معروفاً للرقابة بعمل كان قد رفض من قبل فوضع عليه اسم نجيب محفوظ، وأجيز العمل وكانت قضية للرقابة. وأيضاً حادثة غريبة حدثت لى حين تقدمت بمسرحية للرقابة فلم ترفضها ولم تقبلها وكتبت عليها «تؤجل لعدم ملائمة الظروف»!

أما فى الرقابة السينمائية هناك عبارة شهيرة تكتب على كل سيناريو وهي «لا مانع من التصوير مع مراعاة الضوابط التالية». وتتراوح المسألة بين كلمات أو جزء من حوار أو مشاهد كاملة. ولكن الرقابة على المصنفات السينمائية أرحم بكثير من الرقابة التليفزيونية التى تدعى أنها رقابة اجتماعية لأن التليفزيون موجود فى كل بيت بعكس السينما والمسرح. ونحن لا نمانع فى هذا من أجل المحافظة على القيم والمبادئ ولكن للأسف الشديد الرقابة بشكل عام لا تقوم بهذا الدور. فقط تقوم بدور الأمن السياسى.

وستظل المعركة دائمة بين الفنان والرقيب مادام المجتمع لا تحكمه قوانين ديمقراطية. فالحكومة ترى أن الشعب المصرى يكفيه هامش صغير من الديمقراطية ولا بد من فرض الوصاية على

بحيث تعطى معنى محدداً، وأيضاً مررت بمشكلة رفض كامل لفيلم «الغريق» واضطرت إلى تغييره أكثر من مرة، لدرجة أن المنتج صرف النظر عن تمويل الفيلم بسبب تعقيدات الرقابة. ولأشك أن العمود الفقرى للرقابة هو المناخ السياسى وندى انفتاحه بشكل ديمقراطى، وكذلك اختيار نوعية الرقباء فى النهاية، إذ أن الرقباء الجاهلين بالفن تماماً، سيصنعون بجهلهم فجوة فى دور هذا الجهاز.

عادل عوض: تصدير الإحباط

كثير من الإحباط صدرته الرقابة للمنتجين، برفض مشروعات الأفلام وتأجيل الموافقات، ولذلك كانت الرقابة «سولم تزل» أحد أسباب أزمة السينما فى مصر.

هكذا فخلت معى الرقابة فى رفض فيلم «احتضار قط عجوز» ورفضت للدكتور محمد المنسى قنديل رواية أخرى، مما دفعه إلى الكف عن الكتابة للسينما. وتضطرنا الظروف إلى المطالبة بإلغاء رقابة السيناريو التى تأخذ من الوقت الكثير، طالماً أن الرقابة ستشاهد الفيلم مصوراً، ولها أن تحذف من التصوير ما تشاء بعد ذلك، وتلك خطوة أولى لإلغاء الرقابة فى وقت لاحق.

وإن كنت أرى أن الدول المتقدمة لا توجد بها رقابة، وإن وجدت الرقابة، فمعيار تقدمها فى عدد الإجازات وليس فى عدد المنوعات.

أسامة أنور عكاشة: لعبة الأمن السياسى

الصراع مع الرقابة بدأ منذ بدأت الكتابة فى أجهزة الفن المرئى أو الدراما المرئية، سواء الرقابة على المصنفات أو

وكانت أحداثها قبل ثورة يوليو. وأغرب مطلب للرقابة بالنسبة لهذه المسرحية كان إضافة فصل أخير تدور أحداثه بعد ثورة يوليو. وعهدى بالرقابة أن تتدخل بالحذف أو المنع ولكن لا تقترح الإبداع ولم يحل الأمر إلا حين لجأت للرئيس جمال عبد الناصر.

وتوالت مشاكلي مع الرقابة في المسرح وصودرت لي مسرحيتان «سبع سواقي والأستاذ» وظلت الأخيرة مصادرة لمدة ١٢ عاماً. وهناك مسرحية لي مصادرة حتى الآن وهي «اسطبل عنتر».

أما في السينما فالأمر يختلف بالنسبة لي حيث أنني لم أتصادم مع الرقابة. وفي فيلمي «أريد حلاً» مع أنه يتعرض لمشكلة خطيرة وهامة لم يتعرض للحذف أو لشطب كلمة واحدة منه.

أما عن الرقابة بشكل عام فإذا كنا نعيش في مجتمع ديمقراطي أو في حيز ديمقراطي يعطي فرصة للصحافة أن تخوض في مسائل كثيرة فهذا ممنوع علي السينما والمسرح بحجة أنهما أشد تأثيراً على الناس من الصحافة التي يقرؤها الإنسان بمفرده، عكس مجموعهم في السينما والمسرح، وهذا مفهوم خاطئ، لأن الصحافة تقوم بنفس الدور.

وأيضاً يقال أن الصحافة تخاطب المتعلمين ونحن نعيش في مجتمع يعانى من الأمية .. والسينما والمسرح يصلانه بسهولة وهذا أيضاً مفهوم خاطئ لأن الذى لا يجيد القراءة والكتابة يتأثر بما يراه ويسمعه من المحطات الأجنبية التي تذيع ما يقال في الصحف. وما أقصده أن حجج المنع بالنسبة للمسرح والسينما واهية. ما يجب أن تكون عليه الرقابة هو أن تختص بالأمور الدينية فقط بمعنى الطعن في الأديان والفسحروج على النوااميس الإلهية، فلا تتدخل مثلاً في مسلسل أو فيلم يتعرض للتاريخ الإسلامى وإذا التفتت إلى أخلاقيات المجتمع يكون هذا مع مراعاة التطور في حدود اللحظة التاريخية. فيجب ألا تتدخل الرقابة على الإطلاق في حرية الفكر كما يجب أن تنسى أنها جزء من منظومة الشرطة وتابعة لوزارة الداخلية.

ما يصل إلى عقله ومراقبته وكأنه طفل لم يبلغ سن الرشد! وبما أن الكاتب يعبر عن شعبه فالرقابة هنا على الشعب قبل أن تكون على الكاتب. وكأن الحكومة ترى أن هذا الشعب تكفيه جرعة ديمقراطية ضئيلة لأنه لو أخذ جرعة كاملة سوف يموت، وأنا أقول لهم إن الشعب المصرى بلغ سن الرشد منذ زمن بعيد.

أما بالنسبة لأفلامى فعلى سبيل المثال فيلم «الهجانة» رفضت أجزاء بكاملها منه وكان مهوداً بعدم عرضه، وبعد الحذف نجد أن ما يصل للناس من العمل الإبداعى هو أضعف الإيمان.

وربما تكون تجسرتى في السينما محدودة وأعتبر نفسى زائراً لها، وإنما بقية المؤلفين والمخرجين «يلاقوا الأمرين» من الرقابة وهذا ليس فيه صالغ الفن ولا السياسيسشق ورأيت أفلاماً راقية .. تجاوزت السينما المصرية والدولة هي التي أنتجتها.

ورؤيتى للرقابة، هي:

أولاً: الثقة في الفنان فلا نعامله كشخص مشوه، والفنان الذى ثبت لنا أنه يدمر مجتمعه لنا أن نشقه ولكن لابد من إعطاء الثقة للفنان فهو طليعة المجتمع والأجدر بالثقة من أى إنسان آخر.

ثانياً: تكتفى الرقابة بالمفهوم الاجتماعى للرقابة.

ثالثاً: إعداد الرقباء .. والذى يراقب ويحكم على العمل الفنى ينبغي أن يكون فناناً لا موظفاً إدارياً يعمل ضد الفن .. لابد أن تتغير مفاهيم الرقابة التي تقوم على لعبة الأمن السياسى، حتى لا نجد أنفسنا في النهاية أمام محاكم تفتيش جديدة تفتش في ضماير الطليعيين.

سعد الدين وهبه:

إسطنبول عنتر والأستاذ

بدأ أول احتكاك لي بالرقابة في المسرح حيث رفضت الرقابة أولى مسرحياتى «المحروسة» لمدة ثلاثة شهور إلى أن تغير الرقيب، وبعدها قدمت «السينسة»

أفلام عن الانفتاح الاقتصادي الذي يعصر دماء كل الناس، والحق أن بعض الكتاب والفنانين حاسلوا الضغط في طريق الإفراج عن الفيلم، أمثال أحمد بهاء الدين ويوسف شاهين ونادية لطفي، خاصة أن السعي كله توجه إلى إنقاذ الفيلم من البتر، ولم يجد وزير الثقافة آنذاك منصور حسن، مفرًا من حذف مشهدين من الفيلم، بدلًا من المنع التام والموت الزوام.

وأشير هنا أن بعض الرقباء استفزهم قيام أحمد عدوية بدور دراكولا، وإن كنت أراه مناسبًا ولكن اعتراضات الرقابة، أرعبت كل المنتجين من الاقتراب مني، وكأنهم كتبوا على ظهري دون أن أدري: ممنوع للمس.

وجاء الفيلم الثاني «كابوس» في ظل الثورة على تشدد «نعيمه حمدي» رئيس الرقابة، ولم تبتز كفية مشاهد من أي فيلم مصري كما حدث مع هذا الفيلم، لدرجة أنني عندما شاهدته بعد الحذف لم أعرفه، وأتذكر مقولة نعيمة حمدي لي الآن عندما كانت تشاهد العرض الخاص للفيلم، إذ قالت: «سأبهل الفيلم.. ولا أرضى أن يراه ابني ولدي من العمر ١٤ سنة. وبالطبع ظلمت سنتين في حالة اكتتاب وبلا عمل. وقلت بعد ذلك سأنتجه إلى الأفلام الكوميدية، فقررت أن أخرج فيلم «غرام وانتقام بالساطور»، لكنني أدركت أنهم لن يسمحوا لي إن تعقبوا هذا الفيلم أيضًا، وخلقوا داخلي حاجزًا من التفكير قبل الدخول إلى أي فيلم روائي، ونجحوا في إقامة الرقابة الذاتية داخل الفنان.

والحقيقة أن هناك بعض الكتاب يطالبون بتشدد الرقابة واستعداداتها، وحتى لو كان الفيلم دمه ثقيل فلا ينبغي أن نقوم بهذا الاستعداد، إذ لا بهم رأي الرقابة في الفيلم، بل المهم رأي الجمهور. ويبدو أن الرقابة كفت الآن عن التعامل مع المخرجين المشاغبيين، والمؤكد أن لهم هيئة دفاع في المؤسسات الصحفية المختلفة، للقضاء على أي فيلم يرون ضرورة القضاء عليه.

وكل ما أخشاه أن يتم التعامل مع الفيلم

والواقع يقول أن الرقابة تحمي ما هو قائم وتلغي الماضي ولا علاقة لها بالمستقبل. وهذا شأن مؤسف.

وإذا نظرنا للعملية الرقابية في الدول المتحصرة مثل أمريكا نجد أن القائمين عليها مجموعة المنتجين، فهناك لا تقوم بهذه الوظيفة وزارة الداخلية، بل اتحاد المنتجين نفسه. والحل الأمثل لنا هو إلغاء الرقابة تمامًا وتكوين لجان شعبية فنية تتولى هذا الدور.

ونحن مهرجان السينما الوحيد في العالم الذي تمر أفلامه على الرقابة.. ومن خلال رئاستي لمهرجان السينما على مدى إثني عشر عامًا تعاملت مع أربعة رقباء اختلف فهم كل منهم لدور المهرجان. وحين هاجم البعض أفلام المهرجان واتهمها بالإباحية قال أساتذة علم النفس إن الأفلام المصرية أكثر إثارة من الأفلام الأجنبية. لأنها تتعمد الإثارة.

محمد شبيل:

عينك ما تشوف إلا النور

منذ تجربتي الأولى في فيلم «أنياب» عام ١٩٨٠، والرقابة تأخذ دورًا متشددًا معي بشكل مبالغ فيه، ولا أدري لماذا، خاصة أن الفيلم «أنياب» كان فانتازيا، لا يستدعي كل هذه الهستيريا التي قوبل بها، وأن شخصية «دراكولا» هي الأداة القاطع لشخصيات بعينها، ولذلك فسر لي رئيس الرقابة وقتها -سماي الزقزوق- أن الرقابة هي الآداب العامة والنظام العام والأمن العام، وأن الفيلم يندرج تحت مشكلات النظام العام، وهو أنني أمس شخص الرئيس السادات.

وعينك ما تشوف إلا النور، وبشكل دراماتيكي تم التجفّف على نسخ الفيلم وتشميعها بالشمع الأحمر، في الوقت الذي ساعرض فيه نفس الفيلم في مهرجان قرطاج.

حاولت أن أشرح وأوضح أن الفيلم ضد الديكتاتورية بشكل عام، وأن الفيلم جاء وسطا بين الرواج الذي انتشر في عدة



رقابة، فسوف تظل في نهاية المطاف طرفاً مضاداً، يستهين بقدرة الفنان على امتلاك ضمير حي، أو قيامه بمسئولية إبداعه أمام المجتمع الذي ينتمى إليه. الأمر الذي يفرض على الفنان عبور الأمانة كبنية الموازنة والتفاوض في التعامل مع قرارات هذه الرقابة والتأقلم مع توجهاتها، وأغلبها محاولات مصيرها التنازل والاستسلام، الذي لم يكن أبداً من اختيار الفنان بل هو مفروض عليه، ولذلك فسواء اتفقنا أو اختلفنا حول هذا الجهاز، وسواء شدد هو من قيوده، أو أرحأها، فسوف يظل جهازاً دخيلاً على حرية الرأي والإبداع. وقد فرض علينا واقع هذه الرقابة أيضاً، أن نتعامل مع مناهج مختلفة لرقباء مختلفين في كل فترة، ربما يحمل كل منهم نفس النصوص القانونية ونفس التحذيرات لكنه يختلف في تطبيقها. ولذا أصبح سؤال الفنان ما هي مؤهلات أي رقيب حتى يمكن الحكم على عمل فني ما، وأن هذه المؤهلات تمثل معياراً لدى إيمان الرقيب بحرية الإبداع، أو على الأقل تشجيع الإبداع.

والإجابة لا تتضح إلا بالممارسة، فكل فنان مرتبط بحظه مع كل رقيب.

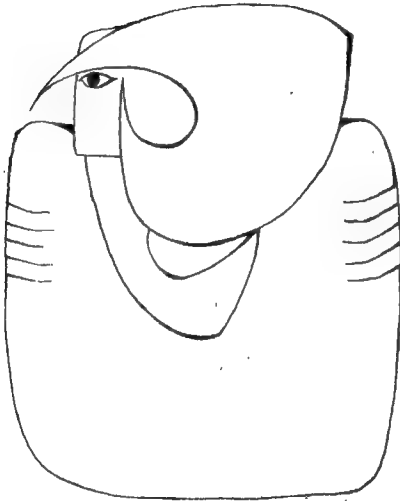
الوثائقي الذي أعدته عن يوسف شاهين بنفس هذه الروح، خاصة أنه تم عرضه في مهرجان الاسماعيلية الأخير بلا رقابة، وأحذر من التعامل الرقابي مع الأفلام الوثائقية عن رموزنا الفنية، لما تمثله هذه الأفلام من تاريخ لفترة من حياة هذا الوطن، ويكفي ما حدث مع أفلام عيد الناصر.

محمد خاني: كل فنان و حظه

يبدو أن قدر الفنان المبدع في مصر، الذي يتحاشى خجلاً تصنييف إبداعه، أن يواجه جهازاً رسمياً اسمه الرقابة على المصنفات الفنية، وذلك من أجل السماح بالترخيص لإبداعه، وإزاحة الستار عنه أمام الجميع، وإذا سلمنا بالأمر الواقع، أي أن وجود الرقابة شر لا مفر منه، فلا مجال للفنان المبدع سوى أن يششت طاقته الإبداعية بين الإبداع المطلق والإبداع المذمر، وصولاً إلى هذه المعادلة المستحيلة من التكافؤ.

وإذا افترضنا حسن النية لدى أي

الحياة الثقافية



غادة نبيل / إبراهيم فرغلي / زيا دأبو لبن / مصطفى عبادة / د. صلاح
السروي / د. محمد الجوادي / راشدة رجب / وليد الخشاب

شيموس هيني الفائز بنوبل ١٩٩٥

طائر الفينيق الأيرلندي

غادة نبيل

حزمة عرقية واحدة - انجليز!
مواقف الذكريات تترى... مثلاً ذات
مرة عابت على إحدى زميلات الدراسة
الاسكتلنديات تطقى لكلمة بالانجليزية
التي كنت لازلت أصيبو في أول طريق
تعلمها، وعندما رددت بأن هذا ليس عيباً
فليس المفترض أنني انجليزية ردت
كمن لدغها عقرب:

"لست انجليزية! أنا اسكتلندية"، فقلت
"اذن لا يفترض اسكتلنديتي وإجادتي
لغة الجاورة".

وعلى هذا النسق كسنت جاراتنا
الاسكتلندية تفاخر بأنها تجيد أكثر من
لغة فإلى جانب اللغة القومية - "الجاليك"
الاسكتلندي كسنت أيضاً تتحدث
الانجليزية مع الغرباء والأجانب أمثالاً
عندما تقتضى الحاجة.. وهناك بالطبع
علم لاسكتلندا ورداء قومي خاص وأكلة
شعبية مقابل الفول والطعمية لدينا أو
السمك والشيبسي الانجليزي.. الهاماس
الثقيل تماماً على المعدة الانجليزية التي
لا تعرف الحريف.

ولا يبدو الكلام بعيداً عن الروح التي

كانت لنا صديقة ايرلندية باسم
"شيفون". ذات مرة وهي تكتب اسمها
وجدنا شيئاً آخر.. أقرب إلى نطق
سببهمون. عندما استفسرنا أجابتنا:
"هكذا ننطق اسمي الأيرلندي". ربما
يفسر هذا الموقف عزز الغالبية عن
كتابة اسم الفائز بجائزة نوبل للآداب
هذا العام شيموس هيني بشكل سليم
وفق لفته - ذات الأصول الألمانية.

أذكر أنني قرأت له - مدرسياً - (وقت
مراهقتي الأولى عندما كنت أقيم في
بلاد أعدائه - الانجليز) حرصه في بعض
القصاصد مثل بعض عظماء الشعراء
البريطانيين المعاصرين الذين ينتمون
للاسكتلندا أو ويلز ويكتبون قصائد
يقضون على شغرتها اللغوية مع جمهور
مواطنيهم - وحدهم - حرصه على أن
يكتب "أحياناً" قصيدة بلغة بلاده ولأهل
بلاده وعندهم. هويتها أيرلندية..

لا أغالي عندما أتحدث عن إشكالية
الهوية لدى من يعتبرون أنفسهم
اسكتلنديين أو أيرلنديين أو
ويلزيين... وتجمعهم نحن في زمرة أو

المستنقمة" (١٩٧٥) "ومحطات" (١٩٧٥) وتارة في الصوان - تأملات في شعر جيرار مانلي هوبكنز" (١٩٧٥) والشمال (١٩٧٥) وروبرت لاول - محاضرة للذكرى ومرثية مطبوعة على نفقته الخاصة عام ١٩٧٨ وعمل في الحقل (١٩٧٩) وأشعار مختارة ١٩٦٥-١٩٧٥ (١٩٨٠)، وانشغالات - مختارات نثرية ١٩٦٨-١٩٧٨، وحقبة الشخصية ديوان جامع للشعر عبر العصور بالاشتراك مع تيد هيويز الشاعر المعاصر الشهير عام ١٩٨٢ والذي حاز لقب Poet Laureate من الملكة إليزابيث الثانية في بريطانيا.. و"رؤية الأشياء" (١٩٩١).

وتتخلل النزعة الانسانية لدى هيني من الغنائيات التي تذكرنا بالرائع الشاعر الروائي توماس هاردي حيث الشعرية تراجمية الصوت الى السخرية الاجتماعية والثقافية والتي تبدو تراثاً إيرلندياً لم يغيب منذ جورج برنارد شو. تتوقف هنا محيرين.. ماكنه العلاقة بين القمع أو معاشية الاحتلال (ونذكر بأن حركة المقاومة الإيرلندية ضد "الفاص" الانجليزي تمتد عبر قرون من محاولات التحرر وتأسيس حركة Sinn Fein) وبين تبلور السخرية؟ ثمة تماس بين واقعا المصري المغموس في اليات تاريخية من الاحتلال والقمع - حسبما أراه - وبين خصوصية أو انفرادية السخرية المحببة لدينا.. ولدي كل الشعوب المقهورة.. وإن كان نصيبنا من القهر - لا أشك - هو الأوفى. وما لا تستطيع أن تقول جهراً يمكن أن تحول إلى نكتة!

وإعود إلى الرجل الذي حرك بعض الذكريات القديمة والمقارنات الحالية. النزعة الانسانية التي أشرنا إليها في أعماله كانت من أبرز الخصائص التي تميزت بها مجلة فينكس (الطائر الأسطوري الشهير الذي ينهض دوماً من رماه - ويتضح من اختيار الاسم التعامد الواضح مع الخطوط والاهتمامات السياسية التي تأسست الجلة عليها) التي أنشئت عام ١٩٥٩.

انضم هيني للمجلة عام ١٩٦٧ بنشر مجلدتين صغيرتين من الشعر عبر صفحاتها بعدما صادق رئيس تحريرها هنري شامبرز عقب التخرج من جامعة كوينز في بلفاست حيث تقابلا.

أحاطت شيموس هيني الذي لازال يحتفظ حتى اليوم بجواز سفر أخضر إيرلندي تمسيزاً عن الجواز الأسود البريطاني.. وربما كان أخضر الجواز تأكيداً للهوية الأولى في مراعى بلاده الخصبة حيث ولد في كاونتى ديري لأب مزارع في أيرلندا الشمالية - مرتع الصراع السياسي الحالي بين القوات الانجليزية وحركة الجيش الجمهوري الإيرلندي المقاوم للاحتلال، عام ١٩٣٩.. فقصى طفولته في مزرعة.

كان يمكن لموهبته أن تدفن في التربة.. ولا يفادر المزرعة.. لولا منحة دراسية من الحكومة لأبناء المناطق الزراعية والفلاحين المهوبين.. فاز بها هو.

فماذا فعل الرجل الذي كان يشعر بالصرخ كلما قالوا عنه "أفضل الشعراء الإيرلنديين منذ ويليام بتلر بيتس"؟ كان حركة القلم.. وحرق.

الطبيعة في أعمال هيني تتحدث وتتحرك.. نراها.. نشمها.. ونذكر النزعة الانسانية المباشرة خاصة في الأعمال الأولى بأنتيثاقات شعرية عن حركة "الحركة" The Movement التي تواكبت مع ظهور العديد من النقاد الشعراء أمثال دونالد ديفي أبرز الأعضاء واليزابيث جيتز وفيليب لاركن والتي تميز رموزها برفضهم لجمود بعض تصورات الحداثي ت.إس. البوت وعدمية الوجوديين المتطرفين في الوقت نفسه لكنهم حاولوا أن ينحتوا لأنفسهم صوتاً ومساحة وسطاً بين هذا وأولئك.

أما هيني نفسه فينتمي إلى جيل إيرلندي شعري يضم جون موناجو وتوماس كينزلا وبول ملدون وتوم بوليني وديريك ماهون.. وجميعهم اضطر للتعامل مع مشكلة دور الكاتب وحدود التزامه ومشاركته السياسية - مثله - عندما يتعلق الأمر بمأزق يواجهه الوطن.

وأعمال هيني كثيرة وخصبة نذكر منها "أحدي عشرة قصيدة" (١٩٦٥) "موت محب للطبيعة" (١٩٦٦) و"باب إلى الظلام" التي خرجت للنور مع اندلاع العنف الكاثوليكي - البروتستانتي في بلاده عام ١٩٦٩ و"غريزة الليل" (١٩٧٠) و"فتي يقود أباه إلى الاعتراف" (١٩٧٠) و"شقاء خارجي" (١٩٧٢)، وأشعار

الكافي للقضية، والتي تضخمتم مع ذهابه إلى لندن عام ١٩٨٨ لتسليم جائزة بريطانية عقب اندلاع موجة عنف بين حركة IRA والخيش البريطاني. وقتها حاول هيني (ربما تذكرنا بعض ملابسات الموقف بجائزة الإبداع التي تسلمها إميل حبيبي من الحكومة الإسرائيلية وإن كنت أرى فروقا واضحة) التكفير عن الخطوة بمهاجمة رئيسة الوزراء البريطانية في تلك الفترة - مارجريت تاتشر - متهما إياها بتحطيم ما وصفه بروح الانقراض الأنجليزى - (البرلندي والثورطى) في عدم احترام الشعب الأيرلندي.

وتشى قصائد الذنب هذه - إن جازت تسميتها - بلحظات يوح مخنوق عندما يقول هيني في إحدى القصائد صراحة "أكره المكان الذى ولدت فيه" ويتناول في إحدى قصائده توبيخ ابن عم له (قتل) على الخلط بين التهريب والكنيسة الغنية بمعنى صبغ القبس باللون الأبيض.. محاولة باتسة لاشك لو أنها حقيقية.

لكن روح جيمس جويس الحداثى الأيرلندى الآخر تأتيه ذات قصيدة لتصوره من هذه الأسس السلبية مضمدا: "ما تفعله أريد أن تفعله وحدك / المهم أن تكتب.. لأجل المتعة التى تمنحها إياك الكتابة.. لذاثا".

يذكرنا هذا بالممارسة العملية للالتزام لدى ميدع أمريكا اللاتينية اليسارى جارشيا ساركيز الذى يرى أن واجب الكاتب.. واجب الحقيقى الثورى وربما الوحيد أن يكتب وبإخلاص.

أما المنهاجية الجديدة لدى هيني عقب انضمامه لـ "جيمس جويس" فقد كانت واضحة جدا - عدم الاستعلاء الشقافى - مارس هذا كتابه وحياة.. فى حانات دبلن وعلى صفحات دواوينه..

الوصفية لديه تملك شحنة إنسانية وزخما طبيعيا مثلا فى مقاربه الدقيق التمنم من الأشياء، وفى ذلك ما يذكرنا بالمدحى النثرى لدى المدعة جورج اليوت وخاصة فى روايتها "ميدل مارش" عندما نكتشف سويا أن الصغير من الأشياء والأحداث.. أو ما يبدو تأفها وضئلا هو الطبل والمهم حق.

وموضوعية الصورة والمزاج النفسى المصاحب لها المعبر عنها هى خاصية أخرى فى أشعار هذا الأيرلندى الرابع

لكن هيني ربما أكثر من غيره من الأعضاء التزم بشعار المجلة "الإيمان بالكلمة وكل ما عكسه وتقولته عن النشاط الإنسانى اليومى والعادى. وفى حليته - الكلمة - استطاع أن يلتقط ويرسخ لمنهاجية جديدة بعد انضمامه للمجلة التى تخلت عن اهتماماتها السياسية المباشرة (وربما أفادها هذا فنيا).. وإن كنا لا نستطيع أن نجزم إلى أى مدى تفوقت الإنسانية على القومية لديه.. لكن ربما فى ظل نوع من التآلم العالم بالفضل وعله من قتل المدنيين - ولو على يد حركة بلاده المقاومة - حسم أنحيازه لمعنى ألا تقتل انسانا أو بالأحرى.. ألا يموت الإنسان.

ورغم محاولات الإدماع النفسى التى تفرضها ازدواجية مشكلة أيرلندا الشمالية كقطاع أو منطقة ترى نفسها بريطانية ضد رغبة بقية السكان الذين يكثر بينهم - مثل هيني - الحزن لانقسام أيرلندا على نفسها، إلا أن هيني ظل يفتش عن استقلالية ما.. والحق أنه وإن كان قد فشل - مثلما فشل بيتس أثناء اضطرابات عام ١٩١٦ فى أن ينأى بنفسه عن رذائل الصراع السياسى إلا أن ذلك لم يتركه بريئا فى نظر مواطنيه أو فى نظر نفسه حتى أسماه إيان يينزلى الزعيم البروتستانتى المعروف "الروج الدعائى للبابوية". وعندما قام بخطوة تبدو صغيرة ولا تعنى أحدا سواه، ألا وهى الانتقال من بلفاست ليعيش قرب دبلن (أمر يشابه وضع برلين ويون قبل توحيد ألمانياين) عام ١٩٧٢ اعتبره الكثيرون خائنا!!

ولأن التوفيق بين دعاوى السياسة ودعاوى الأدب ليس مشكلة أيديولوجية فقط وإنما أيضا نفسية بدرجة كبيرة كانت هناك مساحة للإحساس بالذنب فى أشعار هيني الذى كان يصف نفسه "بالمشاهد المتفنن" على قضية انضمت بعض النساء إلى صفوفها وغاب هو عنها - على الأقل بالشكل الذى أرقه وأرق هيمنجواى من قبل دفعه إلى المشاركة فى الحرب الأهلية الأسبانية مثلما دفع مارجريت دورا إلى الانضمام إلى المقاومة الفرنسية إبان احتلال النازى لفرنسا.

وفى إحدى قصائد هيني يواجه نفسه بالتهمة المقدوفة فى وجهه - عدم الانتماء



شيموس هيني

على شمعدانات نحاسية
عند هيكل العذراء.. جهة اليمين
ترتجف الشعلات الزرق فوق الذوابات

تركع النساء العجايز بوجوههن -
العجايز وشالاتهن السود
بينما تنهرس السنة الشموع الصفراء
الباردة
مع الشعلة الزرقاء عندما تطير الأدمية
الهامسة
محلقة نحو الاسم الاقدس..
وهكذا.. كل يوم في المكان المقدس..
يركعن

تجمعهن المزارات المذهبة.. دانتيلا
المذبح.. وأعمدة الرخام
والظلال الباردة
في الظلام لا يمكنك أن تميز.. تجميعية
واحدة
على حواجبهن.. حواجب شمع العسل
(١٩٦٦)

الذي اختارته الاكاديمية السويدية
لتمنحه جائزتها هذا القرن.. ربما بدت
هذه الموضوعية أو الحيادية واقعية لدى
القراءة الأولى لكن سرعان ما نكتشف
المكنون المدخر تحت طبقات البساطة.
يحلم هيني بكومنولث للفن.. بنظام
سياسي يتسامح مع الاختلاف ويستوعب
إمكانات التحول ويظل رغم ذلك أيرلندياً
خالصاً - وفق رؤيته - وبريطانياً
وأوروبياً وإنسانياً.. الخ.
هل نجرؤ على مشاركته الحلم؟

من أشعار هيني

"نساء فقيرات في كنيسة
المدينة"

تذوب الشموع الصغيرة ضوءاً
تلتصع في الرخام.. تعكس نجيمات
وضاءة

اقتفاء أثر العابر

إبراهيم فرغلي

يا وجاعنا اللغوية
نشقى لأن القصائد
لا تطلق الأسئلة
ونشقى لأن القصائد
لا تبلغ المرحلة

هذه قصائدنا ورق ناشف في الطلوق

فهكذا الشعر لدى أمجد ناصر رحلة موازية للحياة ممثلة بالشقاء والأسئلة التي لا تجد إجابة شافية وبالقصيدة التي لا تريد أن تكتمل لأنها لا تستطيع أن تجيب على الأسئلة وإن كانت قادرة على توليد دلالات وتثبيت معان جديدة وأسئلة تنبثق منها فتطرحها بدورها من جديد.

ولا أعرف لماذا أشعر دائماً بأن الشاعر أو الكاتب الذي تضم كتاباته روحاً شعرية لديه الشفافية التي تجعله يكتب سيرته كأنه يخلق قدره.. فكانه يضع أثره - مهما كان معذباً - ليقتفيه وهو يعلم أنه سيتألم وسيبكي لآلامه ولكنه يندفع إلى

بين "مديح لمقهى آخر" و "سر من رآك" يقع المشروع الشعري لأمجد ناصر. وبين هذين الديوانين كانت هناك دواوينه الأخرى "منذ جلعاد كان يصعد الجبل" و "رعاة العزلة" و "وصول الغرباء".

وفي كتابه الجديد "أثر العابر" - الصادر عن دار « شرقيات » يختار أمجد ناصر مقتطفات من هذه الدواوين. وفي يقيني أن اختيار "أثر العابر" كعنوان للكتاب ليس إشارة إلى مشروع شعري أقرب إلى الأكتمال بقدر ما هو دلالة واضحة على الهاجس الذي يسيطر على الشاعر وهو النفي أو الإحساس بالنفي هذا الذي يجعل صاحبه دائماً يحاول أن يثبت أثره لعله يستطيع أن يصل يوماً مقتفياً هذا الأثر. كما سنرى لاحقاً. لكن في البداية لنركز كيف تكون القصيدة لدى هذا العابر؟!

"فها نحن نشقى"

أدب ونقد

الجمعة

منقل مثلك بوحايا أسلاف
يرسلون شعباً من الغبار
إلى مصائد الأسعنت والوظائف
لكل أجل إمارة ولكل إمارة ميعاد
دع الحنين لسدنة السحب
فلا خراج لجباة الشعير
أرضنا.
بعيدة.

وفي هذا الديوان بشكل خاص "وصول
الغريب" يصبح المنفى هو المهاجر الذي
تيحت المفردات اللغوية في القصيدة
عنه.. تبدأ به وإليه تعود:
في "أسماء مستعارة" ص ١١٧ ستجد
تراكيب لغوية مثل:
الذين يعرفوننا قديماً لن يعرفونا بعد
- مضي وقت الخروج من الحفل ورقع
الأنثى فالنساء التي جرفت أكفها البيضاء
تجف في ظهور نساء لغيرنا

وستجد أيضاً المفردات المتراصة:
الغريب الذين جاءوا من الضفاف الأخرى
- دع الحنين يربى خرافه في الظل - أنا
ضيف على مائدة الحيرة
في ليل مسلح بعازفي الأنفاق - القصي
يطلق في أترك سبعة أقواه.
يخرب الغريباء في مدخلها - أرضنا..
بعيدة - أنا صالح للعزاء في أي وقت
ثم في قصيدة ١٩٥٥:

بين أترابي فزت بالمنفى
وأعطيت مدناً تدين إلى المتصرين
منحت جزيرة.. غادرتها
ثم في قصيدة "الماضي": تختتم بـ "هو
هذه النافذة التي لا تغير مشهدها

هو
الذي
نمضي
إليه
ولا نصل.

وفي "وحشة" ص ٦٥:
الأمهات يهرمن بين
الإبرة والخيط بانتظار الأولاد
والأولاد لا يعودون.

وهكذا ستجد قاموساً كاملاً من الصدفة
والنفى والغريباء والوحشة والانتظار

ذلك كأنه لا مفر. سعى حثيث للصراخ مع
أوناموتو.

ليجرمننا الله راحة البال ويمنحنا مجد
الحياة!
وفي قصيدته التي يهديها "لذكرا
محمد" وتحمل اسم "الفتى" يقول أمجد
ناصر:

"ولي أن أتابع هذي الطيور تتشرب
روح الفتى

قهوة في الصباح المديد
وتستل من دومة القلب
نصل القصائد

والطير
والحجر الحب
والنسوة العاريات.

.....
أتابعه

ثم أهجس:
هذا الفتى حائل اللون
مشتبك في الخطى

أتابعه ثم أهجس
هذا الفتى نافع اللون
محتدم في الهوى

.....

أنا حائر ما أقول
أتابع شكل اختلاطك بالناس والأثرية
أراك تحط القطى
وتشيل الخطى

وتذوب الخطى في شوارع عمان
والشعر ينأي
وتنأي الأغاني
وينأي الوطن

ها هنا العابر يبدو في بداية اكتشافه
لنأي الشعر ونأي الأغاني ثم الوطن
ليكتب بعد نحو عشر سنوات قصيدته
"عازفو الأنفاق" والمهداة إلى ثوري
الجراح:

"منقل مثلك بالأبواق والقرا طيس
تركب مدينة عرشة للبيع

وبيتا لظلال الأخوة
قفزت على حافة القطن وجرار المؤونة.
تأرجحت في فراغ اللفة

وسقطت من علو
لوعة الاخت

ونميمة الأصهار الذاهبين إلى صلاة

هذه الخاصية.. المفارقة التي قد تكون
إجابة لسؤال أو تلك التي تطرح بدورها
أسئلة جديدة تثير النقشة في الروح أو
تعذيبها دون إجابة :
كما في زهرة واحدة" ص ٤٨ يقول :

أزهار كثيرة
وزهرة واحدة لي :
تلك التي طوحها
غريب عبر نافذتي
ظاناً أن

حبيبتي القديمة
لما نزل تستكن هنا

أو في ص ٥٢
الفلاحون يزرعون القطن
طويل القيلة

لكنهم يرتدون الحراشف
وفي ص ٩٢ : سيكون كثيراً علينا
مثلما على الذين من قبلنا أن نضرب
كفا يكف

فتسقط الوحدة من المشجب
إلى درج الخزانة

وفي هذه المختارات الشعرية سنرى
تدرجاً من الانشغال بالهم العام في
السبعينيات كما هو شأن جل قصائد هذه
المرحلة وكتابتها مروراً بإدخال التفاصيل
اليومية البسيطة إلى ثنايا القصيدة
وصولاً إلى قصيدة النثر الطويلة نسبياً
والتي تعكس مفامرة صوفية حسية
والتي تجسد في آخر ما كتبه الشاعر
في ديوان "سر من رآك".

ولذلك سنجد أنه تخلص من كثير من
المفردات "المعدنية" التي كان يستخدمها
في دواوينه الأولى : مفردات مثل : "لفة"
من نحاس" و"امرأة من رصاص" طيراً من
الرغوة المعدنية - ذاكرة النحاس - المدينة
الذهبية - مطارحة الريح والمعادن... الخ.
هذه المفردات التي لها تفرقات معدنية
وصلاية الطرق والخدش التي تحجز
سيولة المفردات الأخرى.

وربما تكون هذه مشكلة شخصية على
مستوى تلقى لمثل هذه المفردات حتى
عندما يستخدم رموزه في قصائده
الحسية الأخيرة ؟:

قميصك يكتنز ما يسيل له اللعاب.
أدخلني مدخل ضيق

واللاعودة وعام الميلاد ١٩٥٥ - أمجد ناصر
من مواليد ١٩٥٥ - والعزلة والحيرة -
لتخلق فضاء المنفى وما يستتبعه من
شعور بالبعداء وأحياناً باللاجدوى
والعيشة أو العدمية.

ومن الألفاظ للنظير استخدام الشاعر
للتراث في سياق يعرض المعنى التراثي
المستقر للاستبدال بمعنى مضاد وتركيب
أكثر من سياق تراثي في مهد شعري
واحد من مثل قوله: ص ١٢٢

"فكر في قائد اتكأ على رمحه أربعين
عاماً

قبالة أعداء تحجروا في سفيح نظرت
ولما راوا الطير تاكل من عنقه
استأنفوا الزحف على الدساكر

فكر في رجل صالح وصاحبه
كلما مرا بقربة انقسم إليها أفاقون
جعلوا أعزة أهلها ذلة.

وحيثما تلقفوا مركبا ليتامى خلعوه
ولما أشاح صاحب بوجهه عنه
قال له

ألم

أقل

لك

أنك

لن

تطبق

معي

هيباً.

فهنا تركيبية تستخدم من التراث
الديني ثلاث صور الأولى هي من قصة
سليمان الملك الذي: ظل الجن المسخر من
أجله يعملون في بهظ خوفاً من العقاب
وهم لا يعلمون أنه قد مات - وهو هنا
يستبدل الجن بأعداء يتوهمون عدوهم
ويتربصون به لا يدركون ما أدركته
الطيور التي اكتشفت الوهم منذ وقت
طويل.

ومن قصة الخضر وموسى يستلهم
مرور رجلين صالحين بقري يتضم إليهما
منها الأفاقون ثم يدخل مستوى ثالثاً من
الرمز بالإشارة إلى هؤلاء الأفاقين
استلهاماً من أن الملوك إذا دخلوا قرية
أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة".

والشاعر على إلمامه الديوان يمتلك



أثر العابر

مختارات شعرية

أمجد ناصر

(٤)

دار شوقيات للنشر والتوزيع

لنصعد بالآلم
ليس هينا نخول الملك من استدارة
الغائم
فرغم جمال الرمز هنا إلا أن كلمة
"الخاتم" إحساساً بأهظاً بالآلم لخاصيته
المعدنية تعطي التي تختلف عن طبيعة
الآلم الذي قد يرمز له الشاعر هنا!
ومن خلال الأجواء الصوفية التي
تبعثها أثير قصائد المجموعة المختارة من
ديوان "سر من رآك" يستنبح أمجد ناصر
قاموساً لغوياً خاصاً مهما بدت مفرداته
غامضة أحياناً فإنها تظل محتفظة
بشفافية، تماقظ على الجو العام للقصائد
التي يمكن ملاحظة مدى الثراء اللغوي
فيها.. موازياً لثراء التجربة الوجدانية
هذه التي يصبح الجهد فيها أساسياً له
حضور راسخ ومن حوله تطير فراشات
التجسرية وتعود محملة بالدلالات
والإشارات إلى العودة إلى التأكيد على
الفردية وقيمة الفرد.
ومن الأمثلة على هذه الأجواء
الايروسية:

وردة الدانتيل السوداء
في أعالي الفخذ
قبلة الملك السعيد في الليلة الألف
لتحرس الحبق
.....
أتعنى بالذي ييسط
وأجزل مديحاً للعفلات وهي تصد
مغمضاً
أقتفى عطر الأمس الملائك
بين الساقين
أؤخر أنفاساً لأشواق تستأمد
في عرين الأرق.
ولكن رغم هذه الأجواء السحرية
الخيالية والصوفية يبقى هناك إحساس
ما ثل بأنها ليست تجارب خيالية أو
لفظية - وهكذا كل شاعر جميل - وإنما
هي حياة حقيقية مقطوعة في لقطات
مكثفة بارعة، ومن هنا تأتي أهميتها
ولهذا تشتعل جمالياتها.
أمجد ناصر: سر من قرأ شعرك.. وسر
من رأى رؤياك!

نقد رواية

إبراهيم نصر الله:

مجرد ٢ فقط

زياد أبو لبن

الرواية كلها، فلهذا جاءت "براري الحمى" كما يقول الدكتور شاكر النابلسي: "استيطاناً عربياً" لهموم عربية وإنسانية تصور من الجزيرة العربية، فهي إذن نقلة نوعية في الرواية في الأردن بعد تجاوز رواية الستينيات والسبعينيات (رواية البدايات). واعتبر الدكتور أحسان عباس أن "براري الحمى" محاولة قصصية من أكثر المحاولات تطوراً في العالم.

"عز" رواية ذات بعد دلالي من خلال نص الزمان والمكان وجعل الرواية رواية نص كما هو في الروايتين "براري الحمى"، مجرد ٢ فقط. فهي رواية تحصل لغة السرد السينمائي كما تحملها رواية "مجرد ٢ فقط". وهي رواية تتحدث عن علاقة المثقف بالسلطة وألية القمع التي تظهر عجز السلطة في حين أن العجز أيضاً يكون من المثقف نفسه، ويصبح الفعل سلبياً في هاتين الحالتين، هذا

إبراهيم نصر الله من الأصوات الشابة التي دوت في عالم الشعر ثم في عالم الرواية، والانتقال من عالم الشعر والدخول في عالم الرواية يحتاج إلى فنية عالية وقدرة على التمايز كي لا يفقد هويته الشعرية.

إبراهيم نصر الله له ثلاث روايات: "براري الحمى"، و"عز"، و"مجرد ٢ فقط" والدخول في عالمه الروائي يحتاج إلى دراسة النص ضمن رؤيا واضحة للخطاب الروائي، واللغة الشعرية، والتقنية العالية.

"براري الحمى" رواية جددت في اللغة الروائية في الأردن، مما نقلها أو أدخلها في مرحلة الحداثة، فقد استفاد إبراهيم نصر الله من اللغة الشعرية المكثفة، فكان أقدر على التعبير وشفافية الرؤيا وعمقها. ونكتشف تقنية الرواية العالية ضمن أجواء مختلفة وغريبة ومضامين مختلفة وأحداث مختلفة، فهي تشكل خط سير

العبد التي تذبح بأبدى هؤلاء الذين يأتون بطائراتهم ومصار يخهم ورماسهم من البحر. ويصبح الفعل الإرادي مفقود عندما يحجز الإنسان حتى عن تحديد هويته فتصبح شخصيات الرواية ضائعة وميتة فهي تعترف بضائعها وموتها، فالإنسان مجرد بلا اسم وبلا عنوان وبلا هوية.

وقالت المرأة الجالسة بجانبنا: لن تقوم القيامة قبل أن يأخذ كل حصته من لحمنا..

وقلت: قلبي على خراف العيد هؤلاء..

قات لها: هل تعرفين أمي..

فقات: من أمك.. ولماذا تسألني؟

قلت: دائماً كانت تقول: كلوا يا خراف

العيد.. وتقسم أنها تسمعنا لهم..

ستقابلينها لأبد..

قالت: الأم تحس بقلبها.. ص ٥٢.

وأيضاً الرواية تصور عجز الجماهير العربية أمام إرادتها. فهي عاجزة عن فعل أي شيء حتى على الظاهر أو أبعد من ذلك حرق الأرض تحت أقدام زعمائها كما تنبأ المذيع الذي وجه نداء إلى الجماهير العربية بعد المذبحة في مخيمات بيروت، وعجز الإنسان عن الدفاع عن نفسه يصل إلى التسليم بالأمر الواقع والغضب الشديد ضد هذا الواقع المميت حتى أن الإنسان يفقد كل معاني الحرية والعدالة والرحمة ويظن دائماً أنه لا يأتي من فوق إلا الموت والدمار، وهذا ما يتمثل على لسان الأم: ثم قالت: من فوق لا يأتي رحمة ص ٨.

ويصور الراوي المذبحة التي وقعت في الخيم عن طريق استخدام لغة السرد، ومدى بشاعة المجزرة أو المذبحة بلغة شاعرية تصويرية:

خرجوا عليها من الأزقة.. أولئك الذين كمنوا طويلاً وتصملوا القذائف وشظاياها.. وكانوا يعرفون الخيم وما جاوره كراحات أيديهم. لكن بعضهم أوغل في غابة الديابات.. سقطوا في كمين.. وقطعوا.. رموهم على نواية الخيم مع أحد الجرحى الجريح الذي قال: كانوا ينادون: لحم.. لحم.. ص ١٠.

الفعل نرصد من خلال لحظات ضعف الطاغية ولحظات تمرده أيضاً، فعل حالات الإنسان، في حين لا يستطيع إبراهيم نصر الله أن يحدد ما هي رواية النص في منظوره فيقول: "لأن تعريف أي نوع في اعتقادي لا يكون إلا محاولة لكسر ثبات الشكل.. ثبات المشروع.. يجب أن تكون كل الأشياء، متحركة حين نبدع، لأننا لا نستطيع أن نستحم في النهر نفسه مرتين!" (ص ١١٩)، الزمان، المكان، النص: غسان عبد الخالق.

رواية مجردة فقط تعتمد على الحدث السردي الذي يصف القصف البشع لخيمات الفلسطينيين في لبنان، ورغبة الإنسان في المقاومة وعدم الاستسلام أمام شظايا القنابل والمصاروخ وفتات أجساد الأطفال، وردم المنازل وتناثرها في كل مكان. صورة الأب الذي يحتضن طفله الميتة من جراء القصف، ويصر على أنها نائمة، وينكر أشد الإنكار موتها حتى أمام الغزاة عندما يهدده أحدهم بقتل من في الملجأ جميعاً، فيحتضن طفله الميتة/ النائمة، فالوقت والحياة يتساويان معاً أمام القمع، ويصبح كل شيء ضمن المألوف والعادي، ويصبح المألوف وغيره أيضاً متساويين، فكل الأشياء تتساوى، فتتدثر وتعود من جديد:

... فأنحتي باتجاهه.. تناول الصغير.. وناوله لأحد الشباب في الخارج.. وحين هم يأخذ الصغير، حين لامسها.. أحس بدمها وبعضارات جسمها التي كانت تدفقت ولم تجف.. صرخ: ميتة.

قال الرجل ذو الأبناء: نائمة..

هل قتلوها؟

صمتنا..

وقال أبي: قتلها القصف..

ويدأنا نبيكي من جديد.. وجدنا أخيراً القوة كي نبيكي.. ولم تعد أعيننا جافة.. أو شفاهنا.. أو دمننا.. ص ٤٨.

ويصل العجز بالإنسان الفلسطيني الذي لا يجد له منفذاً إلى فقدان هويته، يعتقد أن أبنائه الصغار يكبرون أمام عينيه ويطمعهم ويسمئهم ليكونوا خراف

فأحسست أنه أخرس.
طرقت حديد دبابة متوقفة هناك قرب
أحد الخازن الكبيرة المدمرة. أطل من
البرج ضابط نصف نائم.
صرخ: ماذا تريد.. لماذا تزعجني؟
قلت: يا أخ هل رأيت يدًا ملقاة هنا..
قال: يد!! ما أوصافها؟!
رفعت يدي السليمة.. وقلت: مثل هذه
تماماً،
هز رأسه بالنفي.. فابتعدت. لحقني
صوته:
يا أخ.. يا أخ.
قلت: نعم
قال: بإمكانك أن تبحث هناك..
تتبعت اتجاه أصبعه.. فإذا بكوم ضخم
من البشر المختلطة أعضاؤهم ببعضها
ص ١١٠.

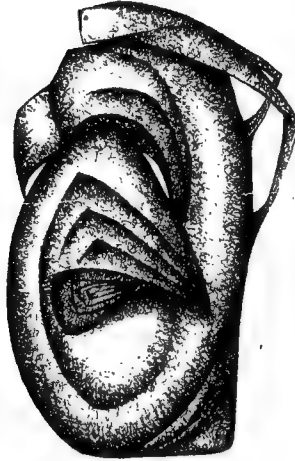
ثم يعود من جديد إلى تشكيل الحدث
ضمن واقعية تسجيلية. الرواية مزيج
بالشخصيات التي تسجل أحداثاً مختلفة
ومتشابهة لها رؤاها المختلفة أيضاً وإن
كانت هذه الشخصيات تلتصق بالأمكنة
التي تفقد قدرتها على البقاء أو الصمود
رغم انهيارها في النهاية واستسلامها،
وفقد القدرة على الحركة أمام القوة
الطاغية التي جاءت بطايراتها
وصواريخها ودباباتها ورصاصها كالجراء،
أما الزمن فهو يظهر في ذهن القارئ أو
المتلقي ضمن مرجعية تاريخية تقترب
كثيراً عندما تظهر الأمكنة بوضوح أمامه
في النص، أما الشخصيات في النهاية
فتفتقد أسماءها، فتصبح فاقدة لإرادتها
وعاجزة عن تحقيق أي فعل كان حتى على
مستوى الحلم.

يتصاعد الحدث إلى قمته بحيث تصبح
معالم الرواية في اكتمالها، والقارئ
يلاحق الصور الكثيرة، ويلتقط تلك
التفاصيل القصيرة التي تملأ المكان،
تفاصيل أشبه بالعجرات، فالرؤا المظلمة
بأبي على تقاتل بشجاعة، والرجل الذي
غرس تحت حزامه من الأمام والخلف أعلام
العالم العربي وهي ترف على رؤوس
عصى العنبر سار في ممر يؤدي للشارع
(أي في مجابهة مع الرصاص) وهو يهتف

هذه الصور المتلاحقة من خلال الفعل
تتعمق أكثر عندما يصبح الواقع كالحلم
وتأخذ الصورة أشكالاً مختلفة تفسر تحت
مفهوم الأدب اللامعقول.

صورة الطواير التي لا تنتهي، يدخل
الواحد تلو الآخر الغرفة التي تتلعمهم
باستمرار، فكانوا قامات تبحث عن
أيديهم المقودة، هذه الصورة كأنها مشهد
سينمائي مأخوذ بالتصوير البطيء
وتتلاحق الصور المكثفة لتصنع حدثاً غير
عادي، حدثاً مركباً أو مزدوجاً ما بين
الخيال والواقع. تدخل إحدى الشخصيات
المتبقية من دمار الحرب الشرسة في
فنتازيا غريبة. يلتقي إبراهيم نصر الله
في تشكيل هذه الصور مع هورثون
وكونراد وهوفمان ويو وكافكا وغوغول
ودستوفسكي ونايبوكوف وبورخس
وغيرهم من الذين أجادوا في خلق عالم
فنتازي متميز، فالفنتازيا التي
استخدمها إبراهيم نصر الله هي تخيلات
فنتازية للاقتراب من واقع مستحيل،
لتشكل صوراً بتركيبتها المقددة في ذهنية
تقترب من وعي النص الفنتازي.
كنت أمشي.. وفجأة خطر لي أن أرك
ذقني.. رفعت يدي باتجاه تلك النقطة
التي صحا نعلها لأحكيها، لكن النمل ظل
يعمل.

قلت: إما أن النمل أكبر مما يجب، أو أن
يدي تاهت، ولكني لم أحس أنها ذهبت
باتجاه آخر لتتحكه بالطبع. وبعد
محاولتين وجدت نفسي مضطراً
للالتفات حيث من الطبيعي أن تكون
هناك أصابعي. لم أجدها: قلت يد مأكرة
تختفي داخل كم القميص وتلاعيني،
لاحقتها تحت القماش إلا أنها لم تكن
هناك. فزعت. قلت: ربما أختفيت خلف
الظهر، مثلما يفعل الممثلون الذين يقول
لنا المخرجون أن أيديهم قطعت، لم أجدها..
خرجت للشارع وإذابه ممثلي بالجنود
والدبابات ورشاشات ٥٠٠ ومدافع ١٠٦
المحمولة على سيارات اللاندروفر
والتويوتا.. قلت لابد أنني أسقطتها في
طريق عودتي للبيت.
توقفت عند أحد الجنود سألته. إن كان
رأى يدًا مسبوورة هنا.. هز رأسه..



جوانب الأمكنة المتعددة، رائحة الدم والعفن، والبارود، والحيث المقدسة، نجد تلك الحكايات المفسيرة التي تعود للشخصيات عن طريق لحظة الاسترجاع، حكايات الشبيطة، مثل حكاية الفخ اللحمي القاسي، وغيرها. تجعل القارئ فاعلاً في تشكيل الفعل الروائي، فهو قارئ يدخل في علاقات متشابكة، وصور مبعثرة يعيدها من جديد في منظومة واحدة قادرة على رسم الرواية بشكل آخر أو يصبح ضمن الواقع المعقول المتجرد من الصور الفنتازية.

بشعارات ضد الامبريالية والعملاء، جعلت الجميع يقف في حالة اندهاش، ولكن إلى جانب هذه الصور المملوءة بالشجاعة نجد الفعل السلبي أمام الطفافة، عجز الإنسان المقهور المقموع أمام أشكال القمع المتعددة في ذلك الرجل الذي يقف ويختار أحد أبنائه الثلاثة ليبقى معه ويضحي بالآخرين اللذين وقفوا في حالة فزع وخوف، ويعود راجعاً يابته الصغير، ولكن الأب يقتل فهو يحمل ورقة تسمح ببقاء ابنه على قيد الحياة وليس ببقائه. إلى جانب تلك الرائحة التي تفوح من

هل يظهر نوع أدبي جديد...؟

د. صلاح السروى

القصيدة"، من حيث كونها تلك الكتابة التي تتجاوز الأطر الجمالية المحددة لنوع أدبي معين، كالقصة، لتحتوي على سمات تخص نوعاً أدبياً آخر، هو القصيدة، يصبح ذلك أحد تجليات هذه الكتابة عبر النوعية" وأحد أنواعها التي تم اكتشافها حتى الآن. وهو الأمر الذي يجعل هذا المصطلح (أى الكتابة عبر النوعية) واعداد باكتشافات أخرى لم تظهر بعد. وهو ما يفتح شهية الباحثين ويدعوهم إلى تأمل ومحاولة تلمس مدى جدية ما يطرحه الكاتب إدوار الخراط، من زاوية رصد لولادة نوع أدبي جديد ونحت لمصطلح أدبي جديد كذلك.

ومن هنا وجبت قراءة هذا العمل باهتمام غير عانى، وطرح التساؤلات والاستخلاصات التي يمكن أن تفيد في الوقوف على ما يمكن أن ينبئ به من رؤى، سواء على مستوى بناء رؤية نظرية على قدر من الجدية والإحكام، أو على

يدور هذا الكتاب، الصادر عن دار شرقيات بالقاهرة عام ١٩٩٤، حول فكرة محورية، مفادها أننا بإزاء مصطلح يدل على نوع أدبي جديد يطلق عليه: "القصة - القصيدة". وقد برز هذا المعنى واضحا منذ البداية عندما جاء العنوان الثانى للكتاب في عبارة: "مقالات في ظاهرة القصة - القصيدة". وهو الأمر الذى يجعلنا نتصور منذ البداية أن مفهوم "الكتابة عبر النوعية" هو نفسه هذا المزيج الذى تمثله علاقة التداخل بين القصة والقصيدة، أو كما يقول الكاتب "هى الكتابة التى تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها فى داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح هذه الكتابة الجديدة (..) مستفيدة أيضاً أو أحيانا من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار (ص ١٢). وهو ما يجعلنا نتجه إلى تصور أن ما أسماه بنظرة الظاهرة القصة -

مستوى تطبيق هذه الرؤية على أعمال محددة.

فهل نحن بإزاء نوع أدبي جديد حقاً؟ وما ملامحه؟ وفيه يختلف عن الأنواع السابقة؟ وما ملامبات ظهوره.. وما الأعمال التي تجسده، والتي تم اكتشاف وجوده من خلال تحليلها؟ أم أن الأمر برمته لا يتعدى كوننا أمام مجرد تنويعات متباينة لنوع أدبي تقليدي (هو القصة) لا زال راسخ الأركان؟

إن الكاتب إدوار الخراط مولع باكتشاف الجديد في ما يتعلق بحركة الأدب المصري منذ أواخر الستينات، فهو واحد من الذين صكوا مصطلح "ميثا واقعية" في أعداد مجلة "جاليري" ٦٨ التي بدأت الصدور في العام المسماة به (١٩٦٨). وهو المصطلح الذي بشر، وقتها، بكتابة تحول استكنة ما وراء الواقع الظاهري المعاش، ارتكازاً على رؤية معرفية تقوم على أن الواقع، بوجهه المباشر، إنما يمثل مظهراً مفادعاً وغير جدير بأن يمنحنا معرفة حقيقية تساعدنا على فهمه والتعبير عن حركته. ومن ثم فلا بد من وجود تلك الكتابة التي تغوص فيما وراء قشرة هذا الواقع المباشري، وتتجاوز من وجهه الظاهري وهصولاً إلى مكنونه الداخلي وفحواه الفعلية. وأظن أن هذا الفهم هو ما حاول إدوار الخراط تحقيقه في أعماله الأدبية التي تلاشت منذ ذلك التاريخ بداية من رواية "راما والتنين" حتى آخر أعماله.

وإذا كان مصطلح "ميثا واقعية" يمكن نطقه بقدر من التصوير، إلى "عبر واقعية"، من حيث إحالته إلى دلالة التجاوز عن شواهد الواقع المعاش، كما أسلفت، وعيورها إلى ما هو كامن دونها، فإن مصطلح "عبر النوعية" يبرز في هذا الإطار باعتباره تدياً لهاجس قديم، واستمراراً وحلقة في مشروع متجدد يحاول إدوار الخراط استكماله ووضع ملامحه الرئيسية. وهو ما يجعلنا نتصور أن الكاتب قد نذر نفسه لاكتشاف الجديد والتنظير له والتبشير به. وقد تمثلت الحلقة الراهنة في طرحه مصطلح "القصة - القصيدة". فهاذا يعني بهذا

المصطلح على نحو محدد؟

منذ البداية يعترف الكاتب بصعوبة تعريف مصطلح "القصة - القصيدة" باعتباره أحد تعليات مصطلح "عبر النوعية"، وأول بوادر تحقيقه، مرجعاً ذلك إلى حداثة المصطلح وعدم شيوعه فيقول: "من الصعب تعريف 'القصة - القصيدة'، ولعل ذلك يعزى إلى أن المصطلح نفسه جديد نسبياً، وإلى أن هذا النوع من الكتابة ما زال مجهولاً أو على الأقل غير شائع (٩ص). وأتصور أن حداثة مصطلح ما وعدم شيوعه لا ترتب بالضرورة صعوبة تعريفه، بل إنه لن يكون شائعاً ومتداولاً إلا إذا توفر له تعريف محدد. بيد أنه من الواضح أن الكاتب نفسه لا زال يراوح في مرحلة تلمس دالات واضحة. وتبديات محددة لمصطلحه. ولعل ذلك هو المسئول عن أنه قد صدر المقالة الأولى في كتابه بعنوان: أفكار أولية عن "القصة - القصيدة". وهو ما يعني أنه لا يطرح مشروعاً متكاملًا من الناحية النظرية وإنما هو يطرح مجرد إرهابيات وتصورات قابلة للنقض والتطوير والتعديل. ولذلك فإن ما يطرحه إنما هو مجرد أفكار أولية".

ولكن الكاتب - رغم ذلك - حاول تحديد تعريف لهذا المصطلح، من حيث أنه يدل على نوع مفارق لما يسميه "بالحساسية التقليدية"، فيما يتعلق ببناء القصة. فالقصة التقليدية، أو التي تقوم على الحساسية التقليدية، على حد قوله، إنما تقوم على نية سردية (حكائية)، تبدأ بموقف، ثم أمة، ثم حل أو لحظة تنوير، من خلال التعامل مع شريحة مجتمعية - حياتية، يتم اقتطاعها والتركيز عليها، اعتماداً على أسس عقلانية تلمس بواسطتها الفنان تفسيراً لأزمات تلك الشريحة. ومن ثم فهي تقوم على أساس معرفي - أيديولوجي، يقتضي الإيمان بمعقولية العالم، وأنه محكوم بقوانين محددة، يمكن إدراكها وفقاً لخطئة عقلية محددة. ومن ثم يمكن تغييرها، إن هذا كله مختلف عما ينطلق منه الشكل الجديد، الذي يقترح له الكاتب ذلك المصطلح الجديد (القصة - القصيدة) كما

حديثه، كوسيلة للتفريق بين الأنواع المشار إليها، إلا أننا نستطيع أن نستنتج أنه قد يقصد هذه التركيبة السردية الخاصة التي تفرق بين الأنواع. بحيث يصبح مفهوم "السرد" كياناً فارقاً، بذاته بين "القصة - القصيدة" و"القصيدة البحت"، ويصبح كذلك فارقاً بنوعه، بينها و"القصة فقط" (المصطلحات بين الأقواس من وضع الكاتب). السرد إذن، هو جوهر هذا المصطلح القصصي البحت الذي قصد إليه إدوار الخراط، كعنصر جوهري فارق، يمكن من خلال تأمل طبيعته وتكوينه تلمس طبيعة هذا النوع الجديد.

وإذا كان الكاتب قد حدد المنطلق المعرفي الذي تقوم على أساسه قصة "الحساسية التقليدية" من حيث أن العالم معقول تحكمه قوانين يمكن إدراكها، ومن حيث اعتمادها على زمان مضطرب، وتناولها لشرحة مجتمعية - حياتية تنتمي لها الشخصية، فإنه قد اكتفى في حديثه عن قصة "الحساسية الجديدة". بأن جعلها تحطم هذه الأسس كمنطلق معرفي، بينما لم يذكر إطلاقاً المنطلق المعرفي الذي ترتكز عليه "القصة - القصيدة". فهل هذا المنطلق هو نفس الذي ترتكز عليه قصة الحساسية الجديدة؟ وإذا كان كذلك فما جدوى الاختلاف كما أشرت قبل قليل؟

إن الفارق بين هذين الشكليين غير واضح في طرح الكاتب، كما أن الاختلاف بينهما غير مبرر من نواح فكرية وفنية عديدة. وأظن أنه كان عليه إيلاء هذه النقطة عناية أكبر، خاصة أنه قد ترتكزها في قوله: أن هذا النوع الجديد "مرتبط بالهزيمة وانهيار المشروع القومي وسقوط الأمال العريضة الموضوعة على ما سمي بالإشتراكية". ولم يوضح لنا وجه هذا الارتباط ولا تجليات هذه الأحداث على هذه الأعمال من الناحيتين الفنية والفكرية.

من ناحية أخرى فإن إدوار الخراط لا يطرح مصطلح "القصة - القصيدة" باعتباره محصلة تجاوز أو توازن بين

أنه كذلك مختلف عن الشكل الذي عرف عند إدوار الخراط نفسه، الذي أطلق عليه: "الحساسية الجديدة"، تلك التي تقوم على تصميم هذه الموصفات (التقليدية) في حدود معينة، إلى جانب تصميمها لمفهوم "اضطراب الزمن" (مشتتالية الماضي ثم الحاضر ثم استشراف المستقبل)، ومن ثم تنهار مقولة الزمن تماماً ويصبح مختلطاً وغير محدد بالمسار التقليدي.

سأذا يمكن إذن أن يكون هذا الشكل الجديد، إذا لم يكن لأهذا ولا ذلك؟

يؤكد إدوار الخراط أن هناك ما يسمى بـ "المصطلح القصصي البحت" وهو الذي يفرق بين القصة القصيرة - فقط، والقصة - القصيدة، والقصة البحت. حيث يرى أن هذا النوع الجديد يتميز بأنه: "قصير، وأحياناً، قصير جداً. بحيث يكاد يكون ومضة أو برقة، فهو أكثر تركيزاً من اللقطة، وأكثر قصراً من الشريحة". (ص ١). أما أهم العناصر، في تصوره، فهي اتخاذ نوع معين من السرد، وهو ما يجعل هذا الشكل مختلفاً عن القصيدة البحت التي لا تعتمد على السرد كغداة فنية جوهريّة. بل تعتمد على الإيقاع والموسيقى، سواء كانت خارجية أم داخلية. فهذا السرد: "له أولوية ومكانة خاصة في العمل، لا بمجرد وجوده، بل بالقصد إليه واتخاذ تقنياته الخاصة" بحيث تظل هناك حكاية، أي تطور حدثي وتركيب للوقائع. غير أن الحدث هنا غالباً ما يكون داخلياً أكثر منه خارجياً، أو كما يقول الكاتب: "من أشياء الروح لا من أشياء الخارج، أحلاماً، أو رؤى، أو مسارات من التأمل أو مساحات من الوصف". ومن ثم نحصل على كيان قصصي مختلف عن القصة التقليدية، من ناحية، وعن القصيدة البحت، من ناحية أخرى. ولا أرى فسيم يختلف الشكل الجديد، بهذا الوصف، عن ما أسماه إدوار الخراط بقصة "الحساسية الجديدة"، التي أشرت أنفياً إلى أنه يطرح القصة - القصيدة كشكل مغاير لها ولقصة الحساسية التقليدية على السواء؟

ورغم أن الكاتب لم يحدد لنا ماهية "المصطلح القصصي البحت"، الذي بدأ به

أدب ونقد



ادوار الخراط

ترتكز فقط على الآلية التي قام عليها تكونهما الفني (فكلاهما - عبر نوعي)، ولكن أيضا على إمكانية تداخلهما وانقراض الفوارق بينهما، تلك الفوارق التي أرى أنها أدق من شعرة. وهذا الأمر يعترف به الكاتب قائلا: "ويبقى أن القريب بين القصة - القصيدة وقصيدة النثر تبدو في بعض الأحيان وثيقة جداً، مما يزيد الأمر تعقيداً، وإن كانت الحدود بينهما يمكن - وينبغي - تبيئتها بيد أنه لم يوضح لنا - كشأن قضايا كثيرة - كيف يتم ذلك.

لتحقيق هذه المشروعية المبتغاة يأخذ إدوار الخراط في تحليل بعض الأعمال القصصية لبدر الدبيب ويحيى الطاهر عبد الله ومتنصر القفاش ومحمد الخزنجي واعتدال عثمان ونبيل جورجى وعموم وابتهال سالم وناصر الحلواني. محاولاً تلمس هذه الملامح التي تحدث عنها في المقدمة النظرية. غير أنه لم يخرج إلينا بخلاصة أو خاتمة تبرز ما وصل إليه بعد هذا التحليل، الذي بذل فيه جهداً واضحاً. وأتصور أن ذلك ناتج عن أن ما ساقه في المقدمة لم يكن مجرد فرضيات تتطلب بحثها تطبيقياً، فيكون هناك مجال لإثبات صحتها أو خطئها. بل كانت نتائج نهائية وصل إليها الكاتب من خلال تأملاته، وجاءت المقالات التطبيقية للتدليل على صحتها المفترضة سلفاً.

لقد شاب الكتاب، بصفة عامة، التكرار وعدم إحكام الصياغة، وأحياناً، التناقض بين بعض الأطروحات (أشرت إلى نماذج من ذلك فيما سبق). إلا أنه رغم كل شيء يبقى أن نعتزف، بحق، للكاتب إدوار الخراط بقيمة وأهمية جهده الذي لم يفتقر إلى الجدية وبقية الملاحظة وعمق النظرة. وهو بذلك يكون قد فتح باباً بالغ الاتساع أمام اجتهد المجتهدين وبحث الباحثين في الأدب العربي والنظرية النقدية، لفهم والتصنيف والتنظير للتطورات الهامة التي طرأت على مسار القصة المصرية المعاصرة. ولإدوار الخراط في ذلك شرف البداية والمبادرة دون منازع.

نوعين، لكن باعتباره نوعاً: "ينصهر فيه النوعان" (كما يقول)، ليكونا بنية أو شكلاً أدبياً جديداً، مستقلاً بصورة كاملة عن كلا الشكلين السابقين. كما أنه لا يطرحه كتنقيص للأشكال التقليدية القائمة بالفعل، أو بديلاً عنها. فهو لا يعنى إلغاء الأشكال الأدبية السابقة أو ذوبانها، بل هو تخصيص لها وتطوير إمكاناتها القائمة بالفعل، أو كما يقول: "قد يكون فيه إثراء لها وقد أكبر من تحديد خصائصها". وعلى الرغم من غموض هذه العبارة وعموميتها واحتماها لأكثر من فهم، إلا أن الوجه الإيجابي الذي تبرزه كلمات: "الإثراء" و"التحديد" يتناقض بدرجة كبيرة مع ما قاله قبل ذلك من أن هذه الأنواع التقليدية: "تمثل تاريخاً.. إنجازاً ثابتاً ومكتسباً، ولا يصح التخلي عنه باعتباره تراثاً". فكيف يمكن إثراؤها وتحديد خصائصها بينما قد أصبحت تراثاً، أي مرحلة منقضية لا تمتلك إلا أهميتها التاريخية التي تجاوزها الزمان. إن الكاتب بذلك يراهن على مستقبلية هذا النوع الجديد وأنه سيرث الأنواع القديمة وسيحل محلها مستفيداً من إنجازاتها. فيستفيد من القصيدة ما يسمى: "الوجازة"، أي ضيق المساحة الزمنية، و"الكثافة"، أي الزهد في الصشو والاسهاب. كما يستفيد من القصة التقليدية ما يطلق عليه: "سيادة السردية"، باعتبار هذه السردية قصيدة بنائية وليست أداة عارضة في التشكيل الفني.

إن هذا النوع الجديد يقف، بذلك، على الطرف المقابل لقصيدة النثر، التي تقوم هي الأخرى على التجاوز "عبر النوعي من الشعرية إلى النثرية. ولعل هذا ما حدا بالكاتب إلى افتراض مشروعية مكافئة لمصطلحه الجديد: "فكما أصبح من المعبث النقدي (يقول الكاتب) إنكار مصطلح "قصيدة النثر" الآن، فلعلنا بحاجة إلى تأمل جاد لمشروع مصطلح "القصة - القصيدة". ورغم اختلافه مع هذا المنطق، إلا أنني أرى من زاوية أخرى، أن القرابة بين النوعين جد وثيقة. فهي لا

إقبال بركة في :

يوميات امرأة عاملة

د . محمد محمد الجوادى

الكتاب تنص على أن هذا الكتاب هو مجموعة مقالاتها تلك .. ولكنني أمضي مع فصول الكتاب فأجدها تقريباً تختم فصولاً من كتابين مختلفين .. كتاب يضم بعض مشكلات سيداتنا المصريات ممن عرضنها على السيدة إقبال بركة يلتصقن رأيها ، فإذا هي تشرك الجمهور في الخبرة والتجربة والرأي ، وكتاب آخر يضم سيرتها الذاتية ، بيد أنه لا يزال في حاجة إلى استكمال .. وإن فكتابها مزيج من تجارب شخصية بحثة . ومن تجارب إنسانية لاقت صداها في فكرها ووجدانها علي نحو ما عبرت لنا في مقالات هذا الكتاب.

وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يضم واحداً وستين مقالاً ما بين تجربة شخصية وإنسانية إلا أنه يتميز بكثير بل بكثير جداً من الخصائص التي تجعل منه كتاباً حقيقياً لا مجموعة فصول فحسب .. فهذه

تتمتع الروائية إقبال بركة بقدرتين رائعتين ، قدرتها على التعبير الواضح الصريح الملتزم بكل قواعد اللغة والبيان وقدرتها كذلك على التعبير القوي عن أفكار واضحة حاسمة وجريئة .. وهي مع هذا كله لا تفنأ تزداد قوة فيما تكتب وفيما تعتقد أيضاً ، وقد يعثرها ما يعثرنا جميعاً من بعض الانصراف عن المشاركة في الكتابة العامة والقضايا العامة ولكنها تعود دائماً لتثبت أنها لم تكف إلا طلباً لبعض الراحة التي تؤهلها للجديد وللمزيد من العطاء.

وحين طالعت نيباً صدور كتابها الجديد يوميات امرأة عاملة منيت نفسي في البداية بكتاب يتناول سيرة ذاتية لشخصية متميزة وبدأت أحس ما إذا ستكتب فيه .. ثم إذا بي أتذكر أنها كانت تستخدم هذا العنوان لبعض كتاباتها الأسبوعية ثم إذا بي أجدها في مقدمة

لها في كل مقال.. ولكني أعتقد أن مثل هذا الشعور هو أبعد الأحكام صواباً عن حقيقة كتابات إقبال بركة التي يروج فكرها بما يروج به من فلسفة عميقة ومشكلة المرأة عند إقبال بركة مرتبطة تمام الارتباط بحركتها في الحياة.. وهذه الحركة بالطبع تقودها إلى وسائل المواصلات وقد كتبت إقبال بركة مقالاتها حين كانت مشكلة المواصلات في القاهرة تعمل ما كان يمثل مثلاً مرض السل في عهد الأدباء الروس الشوامخ.. وقد نعجب إذا سمعنا طبيباً يقول إن مرض "المواصلات" قد يفوق في تأثيره العميق على الشعور الإنساني تأثير الوباء الذي يحتاج البشرية أو المرض المتوطن الذي يطول به الأمد في بيئته ما... وعلى هذا النحو لابد لنا أن نفهم طبيعة المادة التي نسجت منها إقبال بركة وقائع النسج الاجتماعي الذي أرادت التعبير عنه في كتابها ومقالاتها من قبل.

وقد كنت أود أن أعرض للقارئ بعض فصول هذا الكتاب ولكني تراجعت عن هذا لأنني أعتقد أنه لن يترك هذا الكتاب من دون أن ينتهي منه في يومه أو غده، ولكي أحب مع هذا أن أتناول المصاور الرئيسية التي تناولتها إقبال بركة في كتابها وأن أنقل عنها بعض لقطات من حديثها المغم بالمشاعر عن كثير من القضايا وأحب أن أستأنز القارئ والمؤلفة معاً في أن أوزع فصول كتابها جميعاً على ثمانية محاور:



يستغرق هذا المحور ثمانية (فصول) من الكتاب، ويود حول فكرة الفوايا الحبية إلى النفس التي تجد مبرراً واضحاً لها من استلطاف الشريك أو الزميل أو الميل إليه.. أو العودة إلى أحلام فترات سابقة وعلاقات سابقة كما تضم الفرض التي تأتي عن طريق أزواج الصديقات.. ونجد الكاتبة في غالب الأمر تنتصر للفضيلة، وتبرر انتصارها بأسباب أخرى غير الفضيلة نفسها، وإن كانت الفضيلة تظل

التجربة الشعورية التي تحتاج الكتاب وتسيطر عليه هي ذاتها التجربة الشعورية التي تحتاج مؤلفته وتسيطر عليها سيطرة تامة.. إنها كما تقول تصبو "أن تحقق ذاتها كإنسانة وليس فقط كأنثى.. إنها لا تريد أن تكون شمعة تحترق.. ونحن اليوم في عصر الكهرباء.."

تعرض لنا إقبال بركة في وضوح فكرة ووضوح لفظ بعض المشكلات التي تعرفها جميعاً، فإذا هي تعمق من فهمنا للحياة على حين تمر بنا الحياة كل يوم ونحن لا ندري.. ومن السهل على الناقد المتعجل أن يستنتج أن إقبال بركة قصرت حديثها على بعض المشكلات العامة في حياة السيدة المصرية العاملة.. ومن السهل على الناقد أيضاً أن يأخذ قضية كقضية "المواصلات" وبإحصاء المقالات التي كتبتها عنها إقبال بركة بدءاً من المقال الأول الذي تحكي فيه قصة صراعها بين "الفوايا" وبين حل أزمة ذهائها وعودتها من محلها كل يوم.. ثم المقال "الفتاح في يدى أنا" الذي تحكي فيه كيف تشجعت (المرأة العاملة) على أن تقود سيارتها بعد ما استطاع زوجها أن يؤجل ذلك مراراً حين كان يجاورها وهي تقود في المرات الأولى.. على الرغم من الرمز والمغزى الواضح في هذا المقال أو في هذه القصة.. ومرورا بالمقال الثاني الذي تقارن فيه بين شعورها حين مر عليها زميلها في الصباح لأول مرة ليلتقطها من أمام باب العمارة فإذا هي تفكر فيما سيقوله عنها البواب وزوجته والشعور الآخر حين عاد بها فإذا هي لا تتردى في أن تتركه بوصفها إلى باب منزلها أيضاً.. وافقت بلا تردد فمن خلال ممارستى لعملى، وخاصة ذلك العمل، عادت إلى ثقفتي في نفسي ووجدتني قادرة على مواجهته.. ليس فقط عيون الناس، بل وأفكارهم أيضاً.. أقول إنه من السهل على الناقد المهاجم أن يأخذ من مثل هذه الملاحظات السريعة مبرراً ليقول بأنها تدور في محاور محدودة، وأنها لا تلتفت إلى ما وراء الحياة من حكمة ولا تتعمق بأكثر مما تعرضها عرضاً سريعاً يتواءم مع المساحة المحدودة المتاحة



أدب ونقد

واختلطت الموازين، وتشوهت الصورة في نظر الآخرين.

٦- في "هذا النوع من الرجال": تظاهر بوصف نوع من الرجال: "رجال يتصورون أن النساء زهور في بستان عام وأن من حقهم أن يرتشفوا من كل زهرة رحيقها... رجال يتصورون أن الهدايا هي المفتاح السحري لقلب كل امرأة".

٧- في "السكون الذي تميز" تصف بصدق لحظة حب خاطفة فتقول: "لقد نبتت زهرة جميلة على ضفاف بحيرتي الساكنة، وتعكر صفو حياتي اللحظة... ثم عاد السكون وعاد الهدوء... ولكنني على الأقل عرفت أن أعماقي مازالت تنبض بالحياة".

٨- في "أنا وزميلي في الإسكندرية": تصور الكاتبة قصة شائعة ومعنى معروفاً لكل السيدات اللاتي عانين من طيش الزملاء.



لا يبدو في حديث إقبال بركة عن الأمومة اختلاف بين أمومة العاملة وغير العاملة إلا في عنصر واحد هو عنصر الانشغال الوقتي أو الإرهاق البدني من العمل. ولكنها مع ذلك لا تنمي الحديث في هذه النقطة عن عمد، وإنما تتناول في حديثها أحاديث "الأم" بصفة مطلقة تظهر فيها عاطفة الأمومة الرشيدة واضحة كل الوضوح.. هل تريد السيدة إقبال بركة أن تربط بين رشد الأمومة وبين العمل.. ربما.. كتابتها على كل حال لا تعتمد إلى إبراز هذه الفكرة وإن أرادت ذلك، لعلني أقصد أن أقول إن بوسعها أن تتعمق مثل هذا المعنى فيما سيلي من كتاباتها. وهذه هي المقالات الثمانية التي تناولت فيها إقبال بركة موضوع الأمومة:

علينا بوضوح من أعماق كتابتها كقيمة مطلقة علينا لا تسمح لها الكاتبة بالديس أبداً، وهذه هي المقالات وبعض التعليقات المهمة لإقبال بركة:

١- في "ناقوس الخطر" تضجى بالمصلحة والنفوذ وتؤثر حياة المشكلات على طريق لا تعرف نهايته.

٢- في "خيوط العنكبوت" حيث تكتشف بعد فترة ليست بالطويلة أن خيالها خدعها حين فكرت في زميل على أنه الرجل المثالي.... "لماذا لا يكون زوجي مثله ضاحكاً مبتسماً متردداً مجاملاً رقيقاً هادئاً الطبع... لماذا لا يرتدى زوجي ملايسه بمثل هذه العناية..... لو كنت تزوجت رجلاً كهذا لأصبحت أسعد زوجة في العالم".

٣- في "الحب الأول" تقول: "وهرعت أغابر المحطة، أحسست بخطواته ورائي ولكنني تجاهلت وجوده تماماً.. ودهشت إذ وجدت قلبي لا يزال يحن لذكرايتي معه.. لم أكرهه ولا أستطيع أن أكرهه أبداً.. ذلك الحب الأول..... كنت أسرع الخطى أمامه.. ليس هرباً منه..... وإنما هرباً من فتاة مرافقة.. تريد أن تعطل انطلاقي في الحياة... بكل ما فيها من أحلام ومعمانة وعمل وأمل..... وهكذا تصور لنا الحب القديم بمثابة العبء أو القوة الدافعة السلبية.

٤- في "حريتي - مبادئي": "تساءل إقبال بركة في استنكار "هل مازال بيننا من يظن أن المرأة بتحررها من القيود وخرجها إلى العمل قد تحللت من الأخلاق والمبادئ؟"

٥- في "أحزان سكوتيرة ناجحة": تخاطب السكوتيرة التي تعاني من اتهام زملائها فتقول: "..... فتش في أعماقك لتعرفي أن الخيط الرفيع الفاصل بين الحب والصداقة لا يراه إلا طرفاً هذه الحياة وحدهما.. فإذا التزمنا به ظهر ذلك واضحاً للجميع... وإذا قطعاه، تداخلت الأمور

٧- في "الزوج آخر من يعلم": حديث عابر عن الدور التي تقوم به الأم قبل الأب.
٨- في "المستقبل والمصير": تباهر بالقول: - أريد أن أكون وأبني في المقدمة دائماً ، مركبتنا خبرتي ووقودها حماسة واندفاعه .

٣

وقد خصصت السيدة إقبال بركة لها ٤ مقالات:

- ١- عقدة شهريار
- ٢- عقدة شهريار
- ٣- العجوزة والصبية
- ٤- الأبدى الناعمة: وفي هذا المقال خلصت إلى الفكرة التي كثيراً ما تسيطر عليها حين تقول: - "إن الرجل يبحث من المرأة الكاملة .. في هذا العالم الناقص.. هل يحلم الرجل بالمستحيل .. أم أشعر أنا باليأس الشديد".

٤

وقد كانت المؤلفة مقلة بحكم انصرافها المقصود إلى التجارب الذاتية ولكنها في مقالها "أفراحنا والعوالم" تلقت نظرنا حين تعبر عن خيبة أملها حين حضرت حفل زفاف إحدى قريباتها المتميزات من معبد بالجامعة على قدر كبير من التحرر الفكري وتقول: الكاتبة "كنت أنصوّر أن زواج مثل هذين الشخصين لابد أن يحتفل به بطريقة عصرية واعية تتفق مع عقليتهم وأفكارهما المتحررة .. لكنني فوجئت بنفس المشاهد التي تتكرر في كل أفراحنا .. الأضواء المبهرة التي تزغل العيون ، والميكروفونات العالية ، الاستعراض بالآزياء والحلى والفراء الغالي والبوفيه العامر....

١- في "الحب والمسؤولية": تتحدث الكاتبة بحب عن ابنها الذي كبر فتقول: منذ سنوات قليلة كان ذلك الرجل طفلاً، لم يكن ثمة خلاف بيننا فأننا أمه أمره فيطيعني في الحال .. حاولت بكل قدرتي أن أخلق منه رجلاً ناجحاً ، زوجاً سعيداً للمستقبل..... وبعد أن تحكى قصة خلافها معه تصل إلى نهايتها ويصر على أن أقبله في خده كي يطمئن إلى صفاء قلبي.. فاقبله قبلة خفيفة وأنا أتصنع "الثقل" وأقاوم رغبة ملحة في معانقته وضمه إلي قلبي.. هل تستطيع يا سيدي القارئ أن تدرك إذا ما كانت المؤلفة تتحدث عن نفسها (حتى لو لم تكن أم) أم عن أم أخرى؟

٢- في "ابنتي والحنن": تعتمد إقبال بركة إلى الصراحة بل وببرة الخطابة وتقول: - "إنني أحاول أن أمهد الطريق لابنتي ولجيلها كله حتى لا تشقى كما شقى جيلنا ، ولا يزال .. هل ستفهم نائي ذلك وتقديره ؟ لا أستطيع أن أجزم بالعلاقة بين البنات وأمهات أمهات بكثير من مثل هذا الكلام .. إنها علاقة امتلاك كامل تتبادلانه على مر السنين .. تحاول كل منهما أن تتفصل عنه لكنها لا تستطيع .. فالرباط الذي يشدها إلى الأخرى رباط الحب الضالص من أي شوائب".

٣- في "ابنتي والخيوط الحريرية": لقد تصورت في البداية أن ابنتي يتمرد على، ولكن الحقيقة أنه لم يتمرد على، بل على رغبتي في السيطرة عليه.

٤- في "الحلال والحرام": تفكير بصوت عال حول هذين الموضوعين

٥- في "الحمل الثقيل": تلخص لنا الموقف المصري عند سماع خبر حدوث الحمل: - "زمان كانت الأم تستقبل مثل هذا الحدث بلا اكتراث أو بفرحة غامرة .. اليوم أنظر إليه كطوق جديد حول عنقي .. كحلقة جديدة تضاف إلى السلاسل التي تكبل حريتي .. كحمل يضاف إلى الأثقال التي تعوق قديمي وانطلاقي".

٦- في "أولادي والعطلة الصيفية": حديث دافئ عن تجربة متكررة.

والمستقبل " خلاصة تجربتها من أجل صياغة النجاح حيث تقول: - "وهكذا تعودت بين وقت وآخر أن أعيد حساباتي وأمسك بدفة حياتي واتجه مباشرة صوب الهدف، وبذلك فقط أتحكم في واقعي ولا أخطئ الطريق.. إلى المستقبل .

أما كيف ترى الانحصار على مشكلات الحياة التي تواجه الأنثى فإنها تحدثنا عن مشكلة اختصار الزوج في "الأسلاك الشائكة" حديثاً يتسم بالحكمة وإن لم يفقد الحماس.

كما تتناول مشكلة تقدم السن بالمرأة في مقالها "عمري.. مشكلة" وتصرح في نهايته بقولها "أما امرأة الأربعينيات فهي بحر يزخر بالحنان والعطاء... وعن اضطهاد الرجل للأنثى تخصص إقبال بركة عدداً من المقالات التي تحكي تجارب المرأة في الوظيفة:

- ١ - تقارير الرجال السرية.
- ٢ - اللعب في الوقت الضائع.
- ٣ - الفصول الأخيرة : اكتشاف الآخرين - كشف الترققيات - وتوقفت عجلة الزمن.

وهذه الفصول بلا شك من أبرز فصول الكتاب حديثاً عن مشكلات المرأة العاملة، ولكن الجانب الإبداعي في شخصية إقبال بركة جعلها تتجاوزها بدون تفصيل كثير فهي معنية بقضية أكبر هي قضية المرأة "الشاملة"، وهذا هو ما تبلوره بوضوح شديد في مقالها - المرأة والهجوم عليها - "إن الإحساس يتزايد، وثمة صحو نسائية على شكل تجمعات وندوات ومؤتمرات تحاول أن تواجه ذلك".

- تخصص له إقبال بركة عدداً من المقالات منها:

- ١ - زوجي وطبق السلطة.
- ٢ - ناقصات عقل ودين، حيث تتحدث عن (الفرق بين والدها وزوجها).
- ٣ - هدية عيد ميلادي.



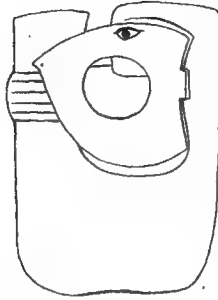
وفي هذا الصدد يمكننا أن نحصى أكبر عدد من الفصول التي تندرج تحت عنوان محور من المحاور التي قسمنا إليها كتاب السيدة إقبال بركة، ويمكن لنا أن نضع تحت هذا العنوان كل هذه المقالات

- ١ - يوم أجازتي .
- ٢ - في بيتنا قطة .
- ٣ - قلبي والخمسين .
- ٤ - تاج المرأة.. رأسها .
- ٥ - العزومة .
- ٦ - للرجال فقط .
- ٧ - عالمي الخاص .
- ٨ - اللهم إني صائمة .
- ٩ - كرم الضيافة .
- ١٠ - الوقت من تراب .
- ١١ - أنا من دافعي الضرائب .
- ١٢ - الشارع المصري يحتاج إلى ربة بيت .
- ١٣ - الموت تعباً .



في مقالها "والشمس لا تشرق إلا في السماء": تتحدث إقبال بركة بحماس عن قيمة اعتزازها بنفسها فتقول: - "الحق أنني اكتشفت حقيقة عميت عنها كل السنوات الماضية... إن الإنسان إذا ألغى نفسه فلسوف ينتهي الأمر بأن يلغيه الآخرون، أما إذا وقف على قدميه وقاوم وأثبت وجوده المنتج الفعال فإنه لا شك سيحظى ثمرة كده تميزاً وإعجاباً بلا حدود".

ثم تحدثنا في أكثر من موضع عن كيف تثق في نفسها: فنقرأ معها مقال "عيون الناس وما يحويه من قدرة رائعة على التعبير، نقرأ في مقالها "الأتوبيس



واحدة من سيداتنا المثققات والعاملات من أجل المرأة خلطت، أو مزجت أو زاوجت فيه بين تجربتها الشخصية والإنسانية على غير ما يكون التوفيق حين يكون . أبرز ما فيه هو الرضا النفسى العميق حتى فى حالات الثورة من أجل القيم التى تريد أن تنتصر لها ونحن نجدها على الدوام سعيدة بما اعتقدت وبما اختارت وبما فعلت.

ونحن لا نراها نادمة فى هذا الكتاب كله إلا مرة واحدة يسورها الندم على التخلي عن حب زميل: "ها هو زميل الأمس يصبح رجلاً ناجحاً مرموقاً، وقفت بجانبه امرأة أخرى أكثر منى شجاعة أو لعلها هي الأخرى تركت من أجله آخر ما زال فى بداية الطريق... ترى هل كانت حياتى ستتغير لو كنت وقفت بجانب زميلى وناضلنا معاً؟.. لا أعرف.. ولكننى أعرف الآن كم نسيء إلى أنفسنا عندما نسد عواطفنا تحت ركाम المادة الزائلة" وهى فى ندمها كما ترى تعبر عن أول ما ينبغى للمرأة أن تتحلى به: الشجاعة، فإن لم يكن فالشجاعة الأدبية.

٤ - هل تخجل من زوجتك.
٥ - تعاون ولكن فى هذا الفصل تتضح جوهر رؤيتها: "ضحكت بشدة على سذاجة بعض الرجال الذين يتفاخرون بتعاون زوجاتهم فى نفقات المعيشة... ثم يسخرون من الرجل الذى يتعاون مع زوجته فى مسئوليات البيت .. عجيبى .



"نحن وشاطيء الحياة" تجد السيدة إقبال بركة تصرح لنا بما نسمع الهمس به من ندرة الصداقات الحميمة بين النساء فى مقالها وتقول: "الآن أعرف لماذا تنتهى صداقات النساء بسوءة ولماذا تعيش كل منا فى جزيرة معزولة لا تلمح شاطيء الحياة ولا يعينها الوصول إليه".

ونلاحظ أيضاً نفس الروح فى ثلاث مقالات أخرى هى:
- ليلة رأس السنة.
- هاوية جمع المعجبين.
- الزهان.
وبعد: فهذا كتاب يتحدث عن تجربة

القصة القصيرة فى أدب المرأة السعودية:

الانجاسات والرؤى

قراءة وعرض : مصطفى عبادة

نظيراتها فى المجتمع العربى، فهى واقعة بين شقى الرضى: مجتمع يحاول أن يتشبهت بذيول الصداثة - الألية التكنولوجية - ويحاول فى نفس الوقت الحفاظ على شكل وهيئة وقيم المجتمع البدوى الصحراوى، شديدة الانغلاق، وادعاء احترام المرأة!!

كيف يمكن أن يفرز هذا المجتمع - بهذه الآلية - أدبا، وكيف تعبر المرأة السعودية عن ذاتها بأشكال الإبداع المختلفة، وهى - إن عبرت - هل تتجلى فى هذا التعبير أشكال معاناتها وقهرها، أم هى - فقط - تدور فى قضايا علاقاتها بالرجل - على أهميتها - وفى قضايا شديدة الذاتية، بعيداً عن همها العام فى محاولة للخروج من وضعيتها الراهنة. إلا أنه - رغم ذلك - يظل علينا إبداع المرأة السعودية - وجهها المشرق - منذ فترة ليست بالقصيرة - ٦٣ عاماً تقريباً - فى مجالات عدة من

كان الأمور تجرى على عكس المقدر لها، إذ كان من المنتظر - والمنطقي فى آن - أن تواصل المرأة العربية - عامة - مسيرة تطورها بوتيرة متسارعة، فى ظل عالم يتغير بشكل أكثر حدة وشراسة، إلا أن المرأة تقف - الآن - فى منتصف الطريق، تنظر إلى حقوقها - أو ينظر الآخرون (الرجال) إليها - باعتبارها حلماً رومانسياً بعيد المنال، فأشكال الظلم التى تعانيها، وتعرض لها، أكثر من أن تحصى أو تعد، ويبدو الأمر - للأسف - طبيعياً إلى حد ما، ذلك أن الرجل العربى - أيضاً - لم ينل بعد حقه من الحرية والنشاط بشكل فعال، فى ظل نظم تمضى إلى حتفها - يفضل ديكتاتوريتها وتخلفها - بعناد يثير الأسى والريبة. إلا أن وضععية المرأة فى المملكة السعودية، أكثر إحباطاً وياساً من كل

أقرب إلى المقالة الصحفية - وصولاً إلى أن تحققت القصة كإطار فني راق من أشكال التعبير الفني لدى القاصة السعودية.

٤

لا يمكن أن يتم خلق العمل الفني إلا إذا توافر عاملان : الطاقة الإبداعية الكامنة في الفنان. والطاقة الثقافية الكامنة في العصر . وقد أحاطت - وبالتالي أثرت - مجموعة من الظروف المجتمعية والسياسية بالأدب عموماً ، إلا أن هذه الظروف كانت مهينة أكثر لبروز فن القصة عموماً ، ولدى المرأة بشكل خاص ، إذ أن القصة هي أقدر الأشكال الأدبية استيعاباً للعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية التي تطرأ على حياة الأمم. ومن هذه الظروف والمؤثرات ، كان انتشار التعليم المنظم ، بالإضافة إلى التعليم الأهلي المتمثل في الكتاتيب وبعض المدارس الأهلية ، ففي عام ١٢٨٠هـ ١٩٦٠ م ، صدر مرسوم ملكي بإنشاء جهاز الرئاسة العامة لتعليم البنات - بعد شد وجذب بين أنصار القديم والحديث ، انتصر فيه الحديث - ثم توالى افتتاح كليات البنات التابعة للرئاسة العامة لتعليم البنات ، مما بعث شريانا جديداً في الحياة الثقافية ، فانتشار التعليم - إذن - كان العامل الأهم في ازدهار الأدب لأنه - بالتالي - يدفع إلى الإكثار من الفنة القارئة المتلقية لهذا الأدب ، وكثرة الصهرة المتعلمة - بطبيعة الحال - تتطلب المزيد من الأدب ، وفي القلب منه القصة ، كما أنها تساعد على كشف لونه المرغوب فيها ، والانصراف عن غير المرغوب فيه ، فيزدهر المرغوب فيه ، ويموت - أو يتوارى - الآخر. بالإضافة إلى أن المرأة السعودية نالت بعضاً من حقوقها - بعد تعليقها - بمشاركتها في الحياة العامة ، وبالتالي رؤية العالم الخارجي ، سواء بالسفر لإعداد الرسائل العلمية ، أو بالقرأة

بينها القصة القصيرة ، ذلك الفن الذي أجادت الكتابة فيه ، إجادة جديرة بالاحترام.

٢

الأديب والصحفي المصري، خالد غازي، حاول أن يكسر طوق الحصار المضروب حول المرأة بشكل عام بإزاحة الستار عن أعلام النساء المؤثرات في مسيرة تحرير المرأة عبر كتابه عن "في زيادة". وبشكل خاص في كتابه الجديد "القصة القصيرة في أدب المرأة السعودية - دراسة ونماذج". والذي حاول فيه أن يطلعنا على أهم القضايا الأدبية التي تتعاطاها النساء السعوديات ، وكيف عبرن عن هذه المشاكل / القضايا ، من خلال دراسته لاثنتين وعشرين قاصة سعودية يمثلن كل الأجيال الأدبية هناك، اختار لهن - أيضاً - اثنتين وعشرين قصة ، تصلح لتطبيق مقولاته النظرية في الجزء الأول من الكتاب، تلك المحاولة التي تثبت لنا - بحق - أن المرأة السعودية تمارس الأدب كتابة ونشراً بشكل يدعو للمؤازرة والتنويه - في أضعف الإيمان.

٣

كتاب "القصة القصيرة في أدب المرأة السعودية" الصادر عن مكتب الأيام بالقاهرة ويقع في ٢٠٧ صفحة من القطع المتوسط ، ينظم في قسمين كبيرين : القسم الأول وينقسم بدوره إلى قسمين : الأول منهما ، مدخل حول النتاج القصصي للمرأة العربية السعودية . والثاني ، اتجاهات القصة القصيرة في أدب المرأة السعودية. والقسم الثاني - الكبير - مختارات لاثنتين وعشرين قاصة سعودية ، وهو بانوراما قصصية تبين تطور فن القصة لدى المرأة هناك - منذ بداياتها ، وهي

أدب ونقد

منهجي التوثيق والتقييم، وتنسج من ذلك خطة عامة للدخول إلى عالم المرأة السعودية الأدبي.

٦

قسم الباحث اتجاهات القصة إلى ثلاثة اتجاهات كبرى، ينتظم كل اتجاه منها عدداً من القصاصات المتميزات، هذه الاتجاهات هي:

١- الاتجاه "الوجداني التحليلي": وهو اتجاه يعني بشئون الفرد ومعاناته، دون تصوير شعور الجماعة ومعاناتها، ومن رائداته: نجاة خياط - لطيفة السالم - فاطمة عبد الله الدوسري.

٢- الاتجاه "الواقعي" وهو اتجاه يرتبط بالواقع بشكل أعمق وأوسع ويعالج المشكلات والأزمات، ليس بنقلها حرفياً - يتنافى ذلك مع طبيعة الأدب - بل يخلق عالم جمالي موازن لما في الواقع من مشكلات، ومن رائداته هذا الاتجاه - شريفة الشملان - حصة التويجري - فوزية البكر.

٣- الاتجاه "التعبيري" وهو أسلوب فني ظهر أولاً في فن الرسم والموسيقى. بالإنابة، وتعد التعبيرية ثورة جذرية على الواقعية، إذ يقوم فيه المؤلف بالتعبير عن تجربته الباطنية، بتمثيل العالم كما يبدو لعقله، أو عقل إحدى شخصياته، ومن رائداته: رقية حمود الشبيب - قماشة السيف، وفاء الطيب.

٧

أما الجزء التوثيقي للكتاب فهو اختيارات قصصية لاثنتين وعشرين قاصة سعودية يمثلن أبرز الكاتبات هناك وهن: هند صالح باغفار - فوزية البكر - خيرية السقاف - لطيفة السالم - شريفة الشملان - رقية حمود الشبيب - أميمة

الرواية المنظمة للأدب القادم من الآخرين. هناك أسباب أخرى ساعدت في انتشار فن القصة، ولعبت دوراً كبيراً في ذبوعها وتعرف القراء عليها - وهي فن جديد يومئذ على الجمهور السعودي - منها انتشار المكتبات وإصدار الجلات، والملاحق الأدبية للصحف، وانتشار الأندية الأدبية، واشتراك المرأة فيها.

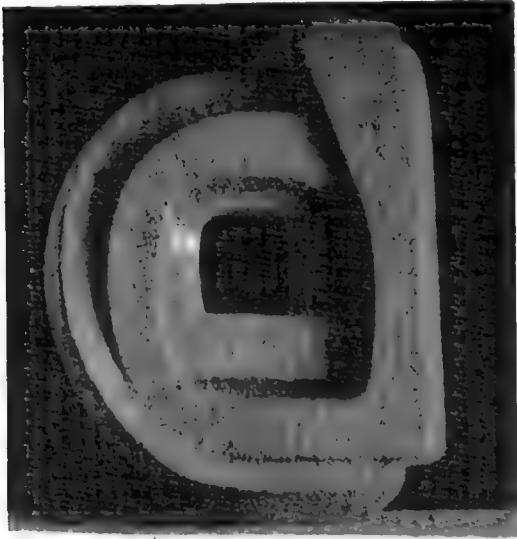
٥

من أهم فصول الكتاب - في رأيي - وهو لفئة نكبة من المؤلف، ذلك الفصل الذي يتناول بالعرض والتحليل، المؤلفات التي تناولت فن القصة في السعودية، وقد خلت تلك الدراسات من الإشارة إلى إنتاج المرأة القصصية - هناك - إلا فيما ندر، ومن أهم تلك الدراسات:

- "الرواية في الأدب السعودي الحديث" للدكتور: منصور الخازمي، وهي عبارة عن دراسة تقدم بها مؤلفها للمؤتمر الأول للآباء السعوديين الذي نظمته جامعة الملك "عبد العزيز" بمكة ١٩٧٤م، فقد أغفلت الدراسة رواية "البراءة المفقودة" لهند باغفار، رغم أهميتها في سياق الفن الروائي السعودي، وإبداعات نسائية أخرى كانت جديرة بالالتفات.

- كتاب "النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية" للدكتور محمد الشامخ، لم يذكر أي شيء عن القصة النسائية السعودية، مع أنه خصص فصلاً كاملاً للقصة القصيرة بعنوان "المحاولات الأولى لكتابة القصة القصيرة".

بالإضافة لعشرة كتب أخرى تناولت القصة والرواية في المملكة السعودية وكلها لم تشر للقصة التي تكتبها المرأة، حصرها الباحث - خالد غازي - وتناولها بالنقد وبيان أوجه القصور فيها، ومن هنا تأتي أهمية الكتاب الذي نعرض له - هنا - من حيث إنه رؤية عامة تمزج بين



عملية النمو والتطور التي مرت بها
القصة القصيرة لدى المرأة السعودية.
فالبدايات الأولى يبدو على لفتها
السرد ، من ناحية الوقوف على مظاهر
الأشياء والأحداث دون الفوص فيها ،
فيما النماذج المتأخرة تبين نضج الأدوات
الفنية التي تحاول إقامة معادل الفن
الموضوعي ، لمقابلة مضمون الحدث الذي
ترتكز عليه القصة القصيرة.

الخميس - ثريا قرشي - منيرة الغدير -
هيا الرشيد - فوزية الحميد - فوزية
الجار الله - ليلى الأحيدب - وفاء الطيب
فاطمة عبد الله الدوسري - جواهر عبد
الله المزيدي - قماشة عبد الله السيف -
فاطمة حسين بن طالب - فاطمة فيصل
العتيبي - سلطنة المبد الله - جواهر
المسعودي - نورة الناييف.
وتكشف هذه الاختيارات القصصية

لولى:

استعراض لم يكتمل

راشدة رجب

الذي يدور فيه الجزء الأول ولا يبرر ذلك المشاهد العاطفية التي ترسم مشاعر البطلة الفجرية تجاه الضابط. وكان صوت فائزة كمال كمغنية صغيرة لم يستطع المقاومة حتى النهاية فتسمعه في الأجزاء الأخيرة للمسرحية مشروخاً خفيفاً عاجزاً عن الصمود أمام قوة وجمال صوت محمد الطول.

وتحاول المسرحية منذ بدايتها تحقيق الإبهار فالمجموعات كبيرة وترتدى الملابس متعددة الألوان وتنتشر على المسرح في كل اتجاه وهو ما يسبب تشتتاً بصرياً وذهني للمتفرج أكثر منها تسليية ورؤية فنية متميزة. ثم إن ملابس المجموعات والأبطال لا تناسب عالم الفجر بحال من الأحوال ويبدو أن الملابس كانت من اختيار كل ممثل وليس مصممة الأزياء (سامية حواش). فنجد ملابس عائشة الكيلاني التي تلائم عالم الفجر لا يرتديها سواها. أما باقي الممثلين فالبعض يرتدى

يقدم مسرح البالون في موسمه الحالي المسرحية الغنائية الاستعراضية لولى المقتسبة من كآرمن. وفي لولى تهرب الفجرية مع ضابط تاركة صبيها الفجري خائنة لقوانين عالم الفجر بعد مقتل أحد أقرانه على أيدي الضابط الذي تضيق بقيوده وتمردت عليها فيما بعد. ثم تهيم بأحد لاعبي السيرك وتهرب معه. وفي النهاية يتعاون خطيبها الفجري على الضابط الذي غررت به فيقتلها الأخير وتنتهي المساة. وتتميز المسرحية بلا شك بجمال أشعار أحمد فؤاد نجم التي تنجح في إبرازها موسيقى عمار الشريعي فتأتي الأغاني (بصوت محمد الحلو جميلاً قوياً نقياً مؤثراً) وتكون الأغنيات إحدى أجمل وأهم سمات المسرحية. ورغم ذلك فالموسيقى تنتقل أحياناً نقلاً سريعة في بعض المشاهد كمشهد دخول الضابط بحصانه ورؤيته للولى فلا تتناسب الموسيقى الشرقية الحارة مع جو الفجر

المؤلف والمخرج. ورغم أنها بدت في بعض المشاهد الراقصة الأولى كمحاولة مسرحية تجارية لجذب المشاهد إلا أن حضورها المسرحي الكبير غطى على أخطاء عديدة أخرى وأثبت وجودها كممثلة استعراضية جيدة. أما الشخصيات الأخرى فحاول كل منها إضفاء روحه على الدور بشكل ما.. فأحمد ماهر من خلال أدائه الميلودرامي خاصة في مشاهد البجاعة والحانة يحاول جذب عطف الجمهور والذي ناله بالفعل إلى حد كبير. ورغم ذلك مع المشهد التالي يتعاون مع محمد الصلح على تشتيت انتباه الجمهور وتركيزه بالخروج عن النص ومحاولات الاستغراف وتذكيرنا بإعلانات التلفزيون التي يشترك فيها وكان محاولات خلق مسرح جاد لا يمكن أن ترضى جمهور لم يأت معظمه أملا في مشاهدة مسرحية تجارية بل فن راق أما محمد الصلح الذي لعب دور الخطيب الفجري فقد كان جمال وقوة صوته الذي اختلف مع أغاني أحمد فؤاد نجم وموسيقى عمار الشريعي كما سبق كافيا كغطاء للمشاهد المسرحية التي أشرت فيها ولا تبرز موهبة تمثيلية حقيقية لديه.

وقد لعبت عائشة الكيلاني بخفة دما وتلقائيتها المسرحية دور زوجة زعيم الفجر وأجاءته تماما. أما سامي العدل فرغم محاولات استغرافه إلا أن أدائه في الأدوار الجادة كان أفضل وهو ما ثبت في مشهد مساومته داخل السجن والذي للأسف لم يدم سوى دقائق معدودة لم تفلح في خلق شخصية جذابة لدور كان من الممكن أن يكون ذا حضور قوي لو تعاون المخرج والمؤلف في تقديمه بشكل أكثر عمقا وأكثر واقعية.

وجاءت بعض المشاهد مقنعة ومحكمة ومنها مشاهد مساومة ملك الفجر في السجن فقد نجح في كسب عطف الجمهور، رغم أن المسرحية لم ترسم عالم الفجر بدقة ولم تتعمق في قوانينه. كما تجدر مشهد الحانة رغم ميلودراميته مؤثرا ومناقيا حيث يتعاطف مع الضابط المهزوم الذي أدمن الخمر وخطيب لولى

ملابس مشابهة لللباس الأسبان التي جاء منها أصل المسرحية كأحمد ماهر ومحمد الصلح والآخرين ملابس عانية لا تنم عن أصل معين. وقد بذل في الاستعراضات مجهود كبير وأتت جيدة إلى حد ما لولا عدم الاتساق الحركي في الأداء الجماعي للراقصين.

واستمراراً في الإيهاب فإن المخرج مراد منير الذي أراد تحقيق فرجة متعددة الأنواع لم يكتف بمشاهد المولد والتي كانت محبوبكة في الإطار الدرامي إلى حد بعيد ولكن أدخل مشاهد السيرك الذي يبدو ولشدة قربه من المسرح أنه لم يكلفه كثيراً نقل كثير من الألعاب والمؤدين إلى المسرحية، وهو ما أدى إلى تشتيت تركيز المتفرج المسرحي وإثارة ملله بدلاً من إعجابه الذي سعى إليه المخرج في واقع الأمر. فكان يمكن بكل سهولة حذف مشاهد السيرك لأننا لسنا في عرض منوعات هدفه التسلية وجذب إعجاب جمهور أتى لمشاهدة مسرحية وليس سيركا. خاصة وإن مشاهد السيرك أتت في نهاية المسرحية وكأنها مجرد إطالة للمسرحية ولم يكن هناك داعٍ لدرامي لوجودها.

وفي سبيل الإبهار ضحى كل من المخرج والمؤلف محمد الفيل بالنص والحبكة الدرامية. فأتت الشخصيات باهتة فلولى شخصية غير ناضجة درامياً ولم تنل من المؤلف غير رسم سطحي. فنحن لا ندري لماذا تنتقل من حبيب لأخر وهي لا تشير حنقنا ولا حينا أما الجمل القليلة التي جاءت على لسانها لتعبر عن شخصية تعشق الحرية فهي لم تكن كافية لرسم الملامح الداخلية للشخصية. تلك الشخصية التي تعترف - دون أن ندري الأسباب - بأن كل من اقترب منها ناله الأذى. ولهذا فانتقالات لولى العاطفية غير مبررة للمشاهد وكان يمكن أن تحل مناجاة أو اشتنتين للبطلة مع نفسها أو حوار صادق مع صديقته هذه المشكلة، حيث نفهم الدوافع الشخصية لها. أما لولى أو فائزة كمال فقد أدت دورها بإجادة تامة رغم سطحيته السابقة التي تسبب فيها



ومشاعر الفجر بشكل يبرزهم كمجتمع منفصل له قوانينه وحياته الخاصة. وكما سبق كانت مشاهد السيرك أكثر إثارة للعلل من التسلية وجاءت محاولات إنخال بعض الحيوانات كالقرد والحمان والمعزة باهتة ولم تصف لجو المسرحية شيئاً حقيقياً. وفي النهاية فإن لولى مسرحية غنائية استعراضية لم تكتمل لها العناصر الدرامية الكافية للنجاح.

الفجرى المتخفى الذى يكتم أحزانه خلف وجه مفن عجوز يعتبر أحد أهم مشاهد المسرحية. أما مشاهد المولد فهي جميلة وموحية وتعيد إلينا روح الليلة الكبيرة لصالح جاهين.

وعلى الجانب الآخر فشلت مشاهد الفجر فى إثارة عطف الجمهور لأنها كانت خفيفة الحوار ولم تتعمق فى حياة

"دستور يا اسيادنا":

الفكرة السياسية و مسرح المنوعات

لجنة الانتخابات للضغط عليه حتى يتنازل عن الترشيح وادعاء أكاذيب وهمية لمنعه من الترشيح مثل أن أمه يهودية ثم يتم خض زوجته على الرقص واستخدام ذلك لإدانته، وفي النهاية يتنازل المواطن منكسراً ولكن يهتف الجميع بالفناء لـ "هذه ترشيح نفسها". ولكن الفكرة السياسية الطريفة تفقد جاذبيتها بسبب الحوار شديد المباشرة، حيث يتحول النقد السياسي من الزمن إلى الهتافات الصارخة والمشر السياسي لكل شيء من الحكومة التي تترك الأطفال حفاة بينما تطالب بإقامة أولمبياد كأس العالم على أرضهم، وتبنى الشاليهات على الساحل الشمالي بينما تترك المدارس المنهارة بعد الزلزال دون إصلاح إلى دور أمريكا في عملية السلام وأثرها على إسرائيل. وأيضاً هجاء إسرائيل (ولاد الكلب) الذين قتلوا أسرانا ربما لا شيء إلا لنيل تصفيق الجمهور خاصة وأن غالبية الجمهور عربي وهكذا قتلت الخطب المباشرة التي انتهجها المؤلف الزمن السياسي وهو إن دل على شيء فإنما يدل على الشك في قدرة

أثارت مسرحية "دستور يا اسيادنا"، إخراج جلال الشوقاوي في مسرح الفن زوبعة قوية خاصة بعد أن صادرتها الرقابة ثم أعيد عرضها بقرار من وزير الثقافة. وتراوحت أسباب الإيقاف بين الخروج عن قواعد الآداب العامة كما ذكرت الرقابة، أو ذكر المسئولين بالاسم، وهو ما أشيع بعد ذلك، وعلى ما يبدو فهذا الأخير هو السبب.

والمسرحية التي كتبها محمود الطوخى تشتمل على فكرة طريفة، وهي أن أحد المواطنين البسطاء الذي يعمل موظفاً كادحاً ولا يقوى على تجهيز شقته رغم أنه خطب منذ عشر سنوات، فجأة يشعر بمأساة من حوله ويقبض عن الحق الدستوري لكل مواطن في ترشيح نفسه لمنصب رئيس الجمهورية، فيقرر ترشيح نفسه وتتوالى الأحداث فيفصل من عمله ثم ينقلب الجميع ضده حتى يسمعوها باعترااف رئيس الجمهورية بزمالة المواطن له في الترشيح فتفتح له اللجنة أبوابها ليحصل على آلاف الجنيهاً من برامج المسابقات ويتزوج. لكن الأحوال تنقلب مرة أخرى فتستدعيه

ساخرة من كل شئ. والمثير للضيق أن مشهد النقد للبرامج التلفزيونية يعاد ثلاث مرات وكان الهدف فقط هو تطويل وقت المسرحية دون أى مبرر واضح وهو تطويل ينطبق أيضا على مشاهد الرقص ومشهد المركب النبلي ونكات الممثلين المشاركين فيه، وحواراته المطولة وأيضا مشهد ليلة الدخلة، الذى يخلو من أى هدف درامى سوى الإشارات والتلميحات الجنسية وهو تطويل أصاب أكثر المشاهدين بالملل.

هذا فضلا عن الرقص التجارى الذى تبارت فيه فتاة الإعلانات "نيرمين الفقى" التى لم تبرز لها موهبة فنية غير موهبتها فى الرقص خاصة فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية (الرقصتين الأخيرتين) وكان يمكن حذفهما، وكلها محاولات تجارية لكسب جمهور أكبر وأموال أكثر وهو نفس ما يقال عن الملابس الخليفة التى استخدمتها الفتيات فى المسرحية.

وبذلك تحول المسرحية إلى مسرح منوعات يضم على حسب مفهوم مخرج ومؤلف المسرحية الفكرة السياسية - رغم سطحيته السابقة - والرقص البلدى الذى غالبا لا تخلو منه مسرحية سواء قطاع خاص أو عام اليوم، والفكاهة التى تستغل تلقائية أحمد بدير الكوميديا والإيحاءات الجنسية والملابس العارية لهدف نوع معين من الجمهور وتتعاون الخلفية الموسيقية الصاخبة على خلق جو مشحون بدرجة مبالغ فيها وتنتقل فجأة الألحان إلى الموسيقى الحماسية التى تعبر عن حماسة البطل لنيل حقه الدستورى.

وبوسط هذا الازدحام جاءت الشخصيات باهتة ولم تضيف لبعض الممثلين شيئاً حيث افتقر فتوح أحمد الذى يمثل دورا كوميديا لأول مرة إلى أى حين كوميدى، وكان الأفضل أن يظل ممثلا جادا كما عرفناه فى أدوار تلفزيونية مختلفة وأحمد جلاوة كان دوره باهتا ولم يضيف شيئاً. وعلى العكس كانت الذئبة وصاحبة العمارة وغيرها فى أدوار صغيرة ولكنها جيدة لممثلين مغمورين.

الجمهور على فهم الرمز رغم وضوحه فحتى محاولة إقناع البطل بأن أمه يهودية حتى يتنازل عن الترشيح لمنصب رئيس الجمهورية تنتهى بأن يتم الاستنكار التام من جانب أحمد بدير فيأخذ الكلمة للصياح والتهافت ضد الأساليب المزيفة وغير الأخلاقية للمسؤولين. لتبدو المسرحية فى النهاية وكأنها صنعت على مقياس أحمد بدير فكل النقد على لسانه والخطب السياسية التى يهتف بها تقف أثناءها المجموعة مستمعة لفترة طويلة وهو ما يؤخذ على المخرج والمؤلف.

ورغم المساوئ والانتقادات المختلفة للمعرض إلا أن فى الثلث الأخير من المسرحية يفاجئ أحمد بدير الجمهور بنزوله إلى صفوفه يسأل البعض عما يريدونه من الرئيس، ويقول بأنه لولا الرئيس لم تكن المسرحية التى أوقفت ليومين ليعاد عرضها فهو الذى أمر بذلك وأن الرئيس يقوم بواجبه ولكن كبار المسؤولين هم الممولون ولو أدوا واجبه مثله لكان الحال غير الحال وكان يعتذر رسميا عن النقد المستمر الموجه للدولة والحكومة ويعفى نفسه من شبهة مهاجمة الرئيس التى اتصفت بالمسرحية سواء بسبب وفقها أو بسبب الحركات التى يؤديها الممثل مثل رفع اليد محييا بطريقة ساخرة والتى قد يفهمها البعض بأنها نقد ساخر للرئيس أو حتى من خلال الحوار. ويعكس الجزء التالى من المسرحية الأفكار التى قالها بدير للجمهور فتجد البطانة بدءا من لجنة الانتخابات حتى مدير مكتب الرئيس وهى تصاول أن تثنية عن فكرة الترشيح مستخدمة طرقا لا أخلاقية متعددة.

ووسط هوجة الانتقاد لأمعان من إدخال نقد البرامج التلفزيونية أيضا والتى أصبحت إحدى سمات المسرحيات فى الفترة الأخيرة وخاصة برامج المسابقات والهدايا وبرنامج كلام من ذهب وتفاهة المذيعين والمذيعات الذين يستهينون بعقلية الجمهور. وبهذا يؤكد المؤلف والمخرج على أن المسرحية لا تنتهج أسلوبا نقديا معينا بل كأنها هتافات نقدية

طيور الظلام ، مسك الختام

و . خ

الطبيقي" بل طلباً للقمة نالها البسطاء فاكتفوا بذلك.

أما "الإرهابي" فهو الفيلم الوحيد في الثلاثية الذي كتبه لينين الرملي وأخرجه نادر جلال، بينما الفيلمان الآخران من صنع الثلاثي شريف عرفه - وحيد حامد - عادل إمام. في "الإرهابي" رصد جيد للجنود الإجتماعية للإرهاب، بين المهمشين، فاقدى الأمل في النظام وفي الإيديولوجيات المدنية. وهو يدين الإرهاب صراحة، لأنه يبرز وجهه القبيح ولأنه لا يخلط بين الإرهاب والجسوء البسطاء للعنف كملاذ أخير - شعبي وثوري - للمطالبة بحقوقهم، كما فعل وحيد حامد في "الإرهاب والكباب".

لكن "الإرهابي" سزغان ما يجنح للخطابة ولاستثمار البهارات التجارية وحدها، دون أن يضعها في خدمة الهدف

هناك مناخ عام يحتفي بعادل إمام بسبب مواقفه المشرفة ضد التطرف والإرهاب، وتنسحب تلك الحقيقة على وحيد حامد مؤلف ومنتج "طيور الظلام". نحن نشترك في تحية الفنانين لأسباب أخلاقية. أما فنيا واجتماعياً، فنحن نرى أن بالإمكان عمل فيلم أبداع ما كان.

في مقاله بالهلال، أكتوبر ١٩٩٥، اعتبر مصطفى درويش أن "طيور الظلام" تكمل ثلاثية "الإرهاب والكباب" و"الإرهابي" لكن ثمة اختلافات بينها في رأيها. لقد تعاطفنا مع لجوء البسطاء والمهمشين للعنف في "الإرهاب والكباب"، فترهل الدولة قد دفع أبطال الفيلم لاحتلال مجمع التصريخ، مطالبين بالكباب. لكننا تأخذ على الفيلم أنه انتصر لمنطق "القناعة كنز لا يفنى"، فالثورة في الفيلم لم تكن من باب "الحقد

صديقه العاهرة لأنه بنوى الزواج، فتبلغ عن جرائمه ويسجن. لكن للأمانة، فنهاية الفيلم أقلها مهانة في أعمال وحيد حامد، لأن المحامين يلتقيان في السجن ويتعاهدان على الخروج ثانية. إذ لا أدلة قانونية تدينهما.

قدم شريف عرفة "طيور الظلام" على أنها مباراة. فالفيلم يبدأ بكرة يقذفها شباب البصطاء والمهمشين في الشارع، لتصيب زجاج عربة أحد رموز الفساد. وينتهي الفيلم بصراع على الكرة داخل السجن، بين محامي الإرهاب ومحامي الفساد، ثم يقذفان الكرة معا في وجه المشاهد لتعلأ الشاشة، وتحذر الجماهير.. قدم شريف عرفة كذلك مباراة في التمثيل بين نجوم: يسرا، عادل إمام، جميل راتب، رياض الخولي.

رغم طول الفيلم، لا يحس المشاهد بالملل، لأن المشاهد قصيرة ولا لأن اللقطات سريعة، بل لأن الكاميرا تتحرك دائما حركات دائرية خفيفة وسلسة، يمينا ويسارا. كأنها حركات أجنحة طائر. ونفهم معادل العنوان: "طيور الظلام" عندما نكتشف أن معظم الفيلم يدور ليلا أو في أماكن مغلقة ومضاءة بالمصابيح. ودلالة الظلام لا تحتاج لتوضيح.

الكوميديا في الفيلم تنبع من براعة وحيد حامد في صياغة المواقف، ومن اعتمادها على إبراز الجوانب الإنسانية حتى لدى المحامي نصير الفساد. لكن لحات شريف عرفة أضافت الكثير، لاسيما في المواقف التي يرسمها محيلاً لمواقف بصرية نمطية في حياتنا، مثل موقف المسئول الذي يقلل كل الناس وهو مقل على معركة انتخابية أو الصيحة الانتخابية التي تستعير شعاراً إعلانياً عن مسحوق غسيل: "فتحي.. هو هو هو". لتبدو اللعبة الانتخابية على حقيقتها: مسخاً وعملية إعلانية هدفها "بيع المرشح" لا عملية سياسية هدفها خدمة الوطن. والطريف أن إحدى وكالات الإعلان

الفكري، فيستغرقنا في علاقات الإرهابي بالفتيات وفي هربه من البوليس ومن إخوانه، لينتهي كفيلم أكشن بموت مجيد للبطل.

في "طيور الظلام"، يلعب وحيد جذراً آخر للإرهاب، وهو الفساد، الذي يتعاون مع الإرهاب ويغذيه ليحتمى خلفه، لكنه يسكت عن أهم ما في الموضوع، وهو أن الفساد يزيد من فقر الطبقات الشعبية، مما يجعلها أرضاً خصبة للإرهاب. على أننا نتفق معه فكرياً في فضحه للصلة الوثيقة بين الفساد والإرهاب، المتمثل في بناء السيناريو البسيط الحكم. فالقصة مبنية على التوازي التام في قصتي صعود لمحامين صديقين: الأول يصعد لمصاف رجال الأعمال ومعاوني الوزراء، بعد أن يساهم في الدفاع عن أباطرة الفساد الحاليين للمحاكمة. والثاني يصير ذا نفوذ بعد أن يتعاون مع قيادات الإرهاب. فيرفع باسمهم القضايا على المثقفين، ويتحدث كسياسي عن أن الإسلام هو الحل، ويترافع عن الإرهابيين أمام الحاكم وينقل إليهم تكليفات قياداتهم.

لكننا نعلم أن كلا المحامين انتهازي، فهما يساهمان معا في الدفاع عن عاهرة، الأول من باب المصلحة، لأنه مسوف يستغلها كواجهة، والثاني من باب المجاملة. ويغمر وحيد حامد المشاهد، عندما يحكم القاضي ببراءة العاهرة، لأن محاميها ملتح، بينما يحكم نفس القاضي حكماً قاسياً على رجل قيل ابنه أخته على وجنتها في الشارع. رد الله غيبة نصر حامد أبو زيد.

ينتهي الفيلم بهزيمة الشر، فعادة ما تكون نهايات وحيد حامد توفيقية مهدئة. حين تتعارض مصالح الإرهابي والفساد لأن كليهما يريد الفوز في الانتخابات، يتفجر الصراع، فيقبح على محامي الإرهاب. ولأن الفساد لابد أن يعاقب على الشاشة، فمحامي الفساد يختلف مع



عادل إمام

بأعمالهم. لكننا نحس صناع الفيلم جميعاً، لأنهم اقتنصوا الهامش، فقدموا فيلماً خريئاً وجميلاً. ولعلها سخرية القدر أن يتحقق ما عرضه الفيلم من لجوء محامى الإزهاب لقاضاة الفنانين، فيرفع أحدهم قضية على "طيور الظلام" و رغم أنه تنازل عن الدعوى، تظل قضية الوطن والإزهاب منظورة أمام محكمة التاريخ.

"تسوق" الآن انجازات النظام في خدمة رجال الأعمال، من خلال إعلانات تسبق نشرة التاسعة، بمناسبة الانتخابات التشريعية.

"طيور الظلام" فيلم جيد الصنع وممتع، استفاد من هامش الحرية التي تتيحها السلطة لبعض المبدعين لتتاجر وتزايد

نبض الشارع الثقافي

"قضايا فكرية": تحية اليقظة

أزمته المستحكمة على حساب مصالح الشعوب، وخاصة الشعوب الصغيرة والفقرية والنامية، نتيجة لانفراد بهذه الهيمنة بعد فشل النموذج السوفييتي للتنمية الاشتراكية. على أن صراع شعوب العالم جميعاً من أجل السيطرة على مصائرها في مواجهة هذه الهيمنة الرأسمالية، والدفاع عن الحضارة والتقدم والسلام والعدالة والحرية، لم ولن يتوقف.

وهنا يرتفع السؤال: ما هو موقف الفكر العربي ذي التاريخ العريق والخبرات الغنية والكنوز الثقافية والطبيعية في خضم هذه المعركة الحضارية الراهنة؟ وليس التساؤل عن موقف فكري مجرد، بل عن موقف فكري يتجلى في مختلف المجالات السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية الفكرية والثقافية.

في هذا العدد من كتاب "قضايا فكرية"

للعالم جديد تخلق من حولنا، لعل المعرفة العلمية والتكنولوجية أن تكون من أبرز معالمه، ولكن هذا لا يعني تساؤل الفاعلية الإنسانية وسيطرة الآلة على الإنسان كما يقال. ليست هذه هي القضية، فالإنسان سيظل فاعلاً مبدعاً وموجهاً للآلة مهما اختلفت طبيعتها وتعاظمت قدراتها، ولهذا ستظل القضية هي الإنسان نفسه، ليس الإنسان المطلق، بل الإنسان المتحكم المسيطر على المعرفة والعلم والتكنولوجيا. حقاً، إن النظام الرأسمالي العالمي ما تزال له الهيمنة على العالم بل يزداد توحشاً - على حد تعبير الدكتور رمزي زكي - في استغلاله وجشعه وممارسته العدوانية الخرقاء، التي يسعى بها إلى محاولة إدارة

الاستكشاف لا التقديس، ومن طموح التعرف الذي يتشكل بالحوار مع النص وليس البدء بالأحكام الجاهزة التي تحجب النص وتحول دون معرفته. ولا تنطلق وحدة الهدف من القطيعة الدائمة مع قراءات أخرى سابقة. إن بعض قراءات هذا العدد يبدأ من القديم المألوف ليستخرج منه إمكانات واعدة. وبعضها الآخر يبدأ من المناهج الحديثة لنسعى إلى تأصيلها بالتطبيق على القديم. لكن يجمع بين هذا البعض وذاك الرغبة المشتركة في الانطلاق بالبيات القراءة، والإضافة إلى المعروف منها، وتصريب البيات وإجراءات واعدة، تسهم في الكشف من أعماق تظل في حاجة إلى الكشف، داخل القصيدة القديمة التي ظلت سؤالا مفتوحا للتأمل، طوال العصور.

كانت هذه قطعة من افتتاحية عدد "فصول" - صيف ١٩٩٥ - التي يرأس تحريرها د. جابر صفور. هذه الافتتاحية التي تمحورت حول ذلك السؤال الغني: هل كانت مصانعة أن يقول أمين الخولي إن أول التجديد هو قتل القديم فهما؟

"نزوى": قوة الحنين

"يتبدى خطاب الثقافة العربية، في جموح حنينه إلى الماضي وكأنه يبحث في أشلائه وحطامه ومراياه الساحرة، عن مستقبل غامض أو مستقبل الماهي في جنة مفقودة، ليس ذلك في السجال الفكري والثقافي الكثيف، خاصة في الفترة الأخيرة حول ما أضفى شبه متداول عن الكيفيات، التي ينبغي أن تتواصل في يورتها الأزمان، لتنتج فاعليتها الحضارية وفق وجهات، رغم تفارقاتها. وتقاطعاتها، ينتهي بها التجليل إلى هذا المطرح أو هذا المصب، وإنما بالدرجة الأولى في الخطاب الإبداعي بتفريعاته المختلفة من شعر وسرد وسينما... الخ وهو ما نستهدفه عبر هذه العجالة.

هذا الخطاب أو هذا المشهد لتجليات

مساهمات جادة مخلصه للعديد من أبرز المفكرين العرب المعاصرين من بلدان عربية مختلفة، ومن أجيال مختلفة ومن مدارس فكرية مختلفة كذلك، للإجابة على هذا السؤال في مختلف المجالات. قد نختلف مع هذه الإجابة أو تلك، ولكنها في معظمها ذات طابع عقلاني تحليلي نقدي، ونأمل أن تكون سرتركزا، مع محاولات وجهود أخرى، للانطلاق بثقافتنا من حدود التحليل والنقد، إلى آفاق الرؤية المنتجة الإبداعية الفاعلة المؤهلة والقادرة على تنمية فكرنا وواقعنا العربي للخروج بهما من التخلف والتبعية والمشاركة الإيجابية في حضارة العصر.

كان هذا هو تصدير العمل الكبير الجديد الذي قدمه محمود أمين العالم في عدد "قضايا فكرية" الأخير، الذي يحمل عنوان "الفكر العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين".

أما المتن نفسه، فيتوجب علينا جميعا مناقشته والتجاذل الفكري مع منطلقات كاتبه ومفكره، إذا كنا نريد بحق أن نتقدم خطوة للأمام أما إذا مر هذا الجهد الضخم المستول مرور الكرام، كما مرت جهود كثيرة من قبل، فالمعنى الوحيد لذلك سيكون أننا مغرمون بتراكم الكلام على الكلام من غير انتقال حقيقية في الذهن والواقع العربي على السواء.

أما محمود أمين العالم: فله سلام الشجاعة الفكرية، وتحية الیقظة.

فصول: المساءلة لا التسليم

يسعى هذا العدد إلى تقديم قراءات متنوعة لتراثنا الشعري، من بدايته الجاهلية إلى مراحله العباسية، تقارب هذه القراءات الظواهر الإبداعية من زوايا مختلفة، حسب التوجهات المنهجية لأصحابها، متباعدة تبين نقاط الانطلاق التي يبدأ منها كل باحث. لكن تتفق المقاربات جميعا حول هدف واحد، هو تناول تراثنا الشعري القديم من موقع المساءلة لا التسليم، ومن منطق

الذاكرة والزمان، من مواقف ولحظات وتفاصيل، وليس فقط تلك المراحل الحضارية من القوة والازدهار في تاريخ الأمم، وإن كان يتقاطع معها ويلبسها، إذ يتداخل القرني والجماعي بشكل لا شعوري - إذا كان يسمر مراحل الإبداع الأصيل في ثقافات وأزمان مختلفة وليس حصراً على مرحلة بعينها أو ثقافة وحدها وهو ما يستدعي أكثر البراهين وضوحاً قديماً وحديثاً، فليس بمثل هذه الغلبة، التي تطبع مشهد الإبداع العربي الذي يجترح شعراؤه وروائيوه منطلقات سير شبه ذاتية، أصبحت في الشكل التعبيري الغالب الأقوى فناً، وإن كان هناك بعض الضعف وهو أمر طبيعي عند البعض، قادم من غياب تجريبية وقدرة تعبير بالأساس، وإن اتخذ أحيانا شكل مطولات ذات نفس ملحمي، تظل مركزية الذات وسيرتها، ولسنا في هذا السياق بحاجة إلى استدعاء وبراهين من فرط بدايتها وحضورها.

إذا طرحنا السؤال على نحو آخر أي أن الأمم والشعوب حين يكون حاضرها متخلفاً ومفرغاً من قوى الإندفاع والحياة فلا بد أن ترى نفسها أو يرى مثقفوها أنفسهم في مرايا الماضي يسحره الخاص، فمثل هذا الجواب غير مقبول تماماً في ضوء شواهد أقوام أخرى لها من الحضارة والقوة ما يكفيها للجم سطوة الماضي، والمثال الأوروبي أقرب وأوضح في هذا السياق، ولدى مثقفيه وكتابه وفلاسفته الذين يحن بعضهم للاستفادة من شمس الأندلس الذهبية "نيتشه" وإلى حكمة الشرق وعواطفه وطاقته الروحية "رامبو" وجوت"، وأغلبهم إلى فردوس الاغريق المفقود، الذي لن تتمكن البشرية من استعادته.. حين فكري وفلسفي لكنه في النهاية طرف من أطراف محرق النوستالجيا الكبير.

أذن ما سر هذه الأعاصير الروحية الخلاقة للحنين؟

يستعيد الحنين صاحبه، لكنه استعباد عذب، يبلل جوانحه من يباس محقق

مختلفة يجهد دوماً في مقادير مواقفه في ثباتها لغة وأشكالا، ليبحث عبرهما وفي اشتباكهما مع الحياة والتاريخ، الشخصي العام، عن جديد يتوسل طرقاً تعبيرية مختلفة ومفارقة، وليبحث (أي النص المعنى) في تضاريس حياة الحسية والداخلية، التي هي حياة صاحبه ومحيطه وعصره وفي قوة المفيش وسطوته على الكائن والخيلة ليقول إضافته الخاصة للمنجز والمتحقق، بترائي وكائه يغرف صوره ورؤاه من أراض مليئة بالضباب والتهويم، لكنها ليست تجريدية في المطلق وإنما هي أرض يشتر، بما هي مجبولة عليه من كراهية وحب وقسوة وبما يشبه كوابيس النائم وهو ينزل على سقع هاوية.

تمضي وجهة هذا الإبداع الجديد في دروب وعرة وملتبسة لكن سماتها الأغلب تستجدي أو تباهر ماضيا رحل وطفولة هربت، وربما حيا لم تعد ملامحه واضحة إطلاقاً عدا سطوح الغياب.

يشكل الماضي، بما يستدعيه من طرائق تعبير تشبه السير الذاتية، نسج هذا النص ويستغرق صوره وتخيله للأشياء والأماكن والأشخاص، ومنه يستمد الكلام طراه الشعري وطاقته المختزنة كمن صنعته صدمة الغياب والعبور والحنين. يقف على ديار الأحبة التي انطفأت نيرانها ويشتم الرماد والدمن ويبكي، وكأنما يتفجر في أعماق صوت الشاعر القديم مختزلاً كتيبان الأرملة.

يقف ولا يستوقف لأن الصلة بالآخر فقدت أصرتها الطبيعية، فهو وحيد في ليل محنته وذكره، بمعنى آخر يصل ما يزعم أنه قطعه لكن بأشكال أخرى وفي أماكن وأزمنة مختلفة.

هل لحظة الكتابة هي ذلك الخزان الهائل لما سبقها في اللغة والكتابة والحياة ولا فكك من مبسمه، فهو يتواصل كتدفق مياه الجري الطبيعي منها شطت الأقباب والاختلافات والثقافات؟

يبتدى مشهد الإبداع العربي على هذا النحو ويتجديد أكثر يتطبع بنسمات وعناصر غالبة، وإذا كان الحنين وعشق الماضي، بمعنى الذي مضى وتاه في

أدب ونقد

ورسومه الخوالي، وكأنا الأحبة لم يوجدوا على أرض واقعية قط وإنما عبر هذا الغياب القاهر بدوارسه وعلامات جماله القارب.

عبر هذه الخلفية التاريخية تتقاطر صور الحاضر العربي وما جرت من نكوص حضارى أدى إلى كوارث من حروب ومناف واقتلاعات مستمرة زادت هذا الجفوح الحثيثي احتشادا وإراقة ورهافة. فى هذا المنحى يتجلى الخطاب العربى الحديث فى لوعيه وكأنه يقتفى أثر أسلافه الغربيين فيما هو يمارقه ويتقاطع معه تعبيراً ورؤية، وقلماً نجد أعمالاً تشير إلى النقيض وإن طمحت إلى ذلك فسنجد أحجار الحنين والمضى الذى غرب إلى غير رجعة أو هو مطوم به فى مرآة مستقبل غامض خبيثة فى جسد العمل الفنى.

هى مسألة فى كل الأحوال يتفاوت إيقاعها من عمل إلى آخر، فإن كانت صاخبة وعارية هنا فهى هادئة وخبيثة ومحادة ظاهرياً هناك، وفق الإيقاع النفسى والكتابى. إذا كان الحنين والمضى على هذا النحو من السطوة والحضور، فمسرّح أحداثهما وما سيهما هو المكان، المكان الذى يشهد اخلاعه وتصدعه باستمرار، مكان لا يستقر على حال، مكان واقعى لكنه لا يلبث أن يتحول إلى ذاكرة وحنين.

يسرد النص أو يؤمى ويشير، ذكريات غياب وأحيته بمرارة وعذوبة، فى أماكن متفرقة مثلما تشي به معظم النصوص العربية الحديثة، إلا إذا استثنينا بعض الكتاب الكبار وهو استثناء نسبي مثل نجيب محفوظ ومركزيته القاهرة الضخمة وأن تعداها فىبقى الاسكندرية وحتى هذه المسألة ليست بإطلاق إذ يمكن للمكان الواحد أن يبنى بأمكنة وانكسارات ومدائن.

ينبنى النص من شظايا أمكنة كانت ذات يوم عامرة بالضوء والصياة وعامرة بظلمة كثيفة وناعمة يمكن لمسها باليد، ويستحضر المرأة والأصدقاء والأعداء بشرفات ومقاه وغرف فى بلدان مختلفة وربما قارات.

ويبقى سحق المنافي والمدن، لتتخيل سيناريو العربى المعاصر وهو يجلس حول مائدة بمدينة حديثة مثلما كان سلفه حول مواقف الخيام فى الأرباع الخالية التى تسفوها الرمال من الجهات الأربع.

أى حوار بين السابق واللاحق، بين الجد الأكبر وبطشه وسطوته الصحراوية وبين هؤلاء الأحفاد اللائذين بمدفآتهم السيزيفية، يتحلقون حولها رجالاً ونساء؟ يبدأ الحديث أولاً حول التنمية وأفقها المبهج، ولا تفتأ الأبخرة تتصاعد والغيون تصدق بين مسافة السقف والنافذة المخرجة بالثلج، لتلتقى وتفرق فى حركة عصبية.

ليبدأ الحنين نشيده الأزل ويأخذ الماضى هيمته المطلقة.. كلمات وأغان وهضك منكسر وأصوات كشيعة، غابة تقضى إلى بعضها مثل قصص ألف ليلة وليلة، وفى الصباح يصحون وكأنهم قد تطهروا من رحلة امتدت قروننا فى الأمواق.

الحنين إلى الماضى ليس خاصية عربية أو شرقية لكنه فى هذه البلاد له أوجه كثافة أكثر جراحاً واحتداماً، وما قاله بعض دارسى بدر شكاك السنياب فى استقصاء النيرة المساوية والنواحية، بأنها ليست قادمة من الزمن الكريلاى كموروث وإنما يمتد بها التاريخ كخاصية فى حضارة بلاد الرافدين، ربما ينطبق على إشارتنا فى سكنى الماضى وحنينه. فاحفاد الصحراء المترامية التيه والغياب، ربما ورثوا هذه الخاصية أكثر من غيرهم من شعوب الأرض، والظاهرة الطليقة فى الشعر العربى بمساويتها وتشظيها تعطى هذه الخاصية قوة ومدى وكذلك الصوقية وشطحها إلى الحلول فى المطلق واللامتناهى جسدت نموصاً مكتنزة بأشوار الحنين.

فى تلك الصحراء، كان العربى يتأرجح فى شفاع سراياها وقسوة طبيعتها تآرجحه بين الحياة والموت، فى ترحاله الدائم عبر الأخطار اللاحقة، متأملاً فناء الأشياء والكائنات فى مرايا أطلال

في "الاغتراب الأدبي" - وهي مجلة فصلية تعنى بأدب المغتربين خاصة - يرأس تحريرها الشاعر صلاح نيازى - العدد ٢٠ - لندن.

أبواب: تأسيس التسامح

"التراث ليس هو القضية حيثما يبرز موضوع التسامح، لأن عملية البحث يجب أن تستهدف التوصل إلى شيء يربط بين تراث حضارات كثيرة. هذا هو بالتأكيد مغزى ما فعله جواد سليم. أهم من ذلك أن مشروع تأسيس التسامح على التراث يضع جانباً ما، هو في النهاية الشئ الأكثر حسماً على الإطلاق. إنه يضع جانباً فكرة صنع التسامح، فكرة صوغه ليظهر إلى الوجود في هذا المكان والزمان. فالتسامح هو تصميم، وقواعد سلوك، يجب الإتيان بها إلى العالم. فلا النصوص المقدسة ولا السجایا الكامنة في طبيعتنا كبشر - نتمتع بـ "الكرامة" - كما ينص ذلك التعبير الراشع في "الإعلان العالمي لحقوق الإنسان" - يمكن أن تنجز لنا ذلك العمل الصعب بصنع شيء لم يكن موجوداً في الأصل. ينتهي الأمر بنا نحن، عبر خياراتنا، أن نقوم به، أو نعجز عن القيام به بحسب ما قد يكون عليه الأمر. فلا بد أن يكون التسامح، حتى إذا تم العثور عليه، مؤسساً في حقائق الحاضر، مهما كانت فظاعتها، كي يمكن في النهاية أن يكتسب مشروعيتته وسلطته في حوار المجتمع مع ذاته. هل توجد وسيلة لتحقيق هذا النوع من التأسيس ومن دون السبر على عكاز مستعار من التاريخ؟ نعم، كما أعتقد.

من مقالة "تأسيس التسامح على التراث" لکنعان مكية - وهو بمثابة افتتاحية العدد الجديد من "أبواب" - المجلة الفصلية العربية التي تصدر عن دار الساقي - المدير المسئول: ربيع فواز - لندن - ١٩٩٥.

حتى حين يتزعزع الشاعر أو الكاتب إلى إيجاد ضالته في مكان ما، يلوذ به من مكر ألشقات وربيعه لا يلبث أن يفيض به الحال لا مكنة أخرى، ويطوح به دوارها وهو أحسها، تثرقه في يقظته ونومه كأنها قدر حياته الذي لا مهرب منه إلا بالاستسلام إليه والحلول فيه.

يبني الحنين مضاربه على أرض صلبة في مرآة مكان تشهشم باستمرار، هذه المفارقة أعطت الحنين سلطته الخاصة على المكان الواقعي والمتخيل، والذي يعاد تشكيله كل لحظة في ضوء إلحاحات الحنين والخيال.

لكن هذه المفارقة تصبح مقبولة أيضاً فممنع الحنين هو المكان بماضيه وذكرياته، هو الذي يمد تلك الطاقة الفاضلة بدم الفتنة والاستمرار.

والأثنان يمارسان سطوتهما على النص والعمية.

الأثنان توأما غريبة سحيقة في النفس البشرية.

افتتاحية مجلة "نزوى" - التي يرأس تحريرها الشاعر سيف الرحبي، والتي تصدر عن دار "عمان" للصحافة والنشر بعمان، العدد الثالث يونيو ١٩٩٥.

"الاغتراب الأدبي":

صباح الخير أيها الفتى

"السماء ليست مدلهمة، الغيوم فقط هي التي تهبط عميقاً سوداً ورمادية. الفجر ملتبس لكنه الفجر. أقول لقيمة تتردد بيضاء في زاوية من السماء: أنت لي، أيتها المتلهة المهلة. كنت انتظرتك طوال الليل، بينما أنت تحت الوسادة، تجذبين خصلاتي وتمسدين. إذا، ستظلين معي. وحيثما تكوني أكن. سأقول: إن السماء صافية، سأقول: النهار أنت.

صباح الخير أيها الفتى!

من قصيدة سعدى يوسف، "الناسك" -



مبنى السعدي: يد ثانية داخل اليد

لحجارة نرفع منها محيط الحلم
لحجارة تسكن فيها بدايات ونهايات
لحجارة حبلى بشوق التجلي
لحجارة أنسج منها ضوء الفرح
لحجارة أنقش فيها مسرى الروح
لحجارة ألصقها فيتصاعد بخار العشق
وأصقلها فترق روعي
وتكلمني آله الخفايا
لحجارة علمتني بهاء الفعل
لحجارة أستند عليها كلما مستني
التعب

أو طرق بابي اللياس
لحجارة تصلني بما أعرف وبما لا أعرف:
تعلمت التجسيد لأدخل في الغيب
وسكنت بين مدارات الحلم ومدارات
الفعل

هكذا تحدثت مبنى السعدي، النحاتة
الأردنية الكبيزة، في قطعة شعرية
وزعتها مع معرضها النحتي المميز الذي
أقيم في دارة الفنون التابعة لمؤسسة عبد
الحميد شومان - بعمان - في المملكة
الأردنية الهاشمية.

عن نحت مبنى السعدي وشعرها كتب
جبرا إبراهيم جبرا - قبل رحيله بقليل -
قائلاً:

مع مبنى السعدي ندخل منطقة فذة
من مناطق الإبداع باللغة العربية، لا نجد
ما يماثلها إثارة وحيوية عند أي فنان
عربي آخر، ولا تجدوها إلا عند فئة قليلة
جدا من الفنانين في الغرب منذ القدم.
فنحن نعرف أن هناك رسامين ونحاتين
كتبوا شعراً ونثراً وتأملات، ولكن ما أقل
الذين كتبوا إبداعاً ما تمكنوا من إقامته
مستقلاً عن إبداعهم الأول. وهم، على أي
حال، القلة المتميزة بهذه الموهبة. ومبنى
السعدي تنتمي إلى هذه القلة التي
تتضاهر عندها رؤى العيون برؤى الكلمة،
وتشذد الواحدة الأخرى.

ولدت مبنى السعدي في عمان عام
١٩٤٥. درست النحت في المدرسة العليا
للفنون الجميلة بباريس. أقامت العديد

من المعارض الشخصية في عمان وبيروت
وباريس، ومعرض كولامارين وتلامذته
في متحف رودان، ومعرض الفن العربي
في متحف النساء في واشنطن، ومعارض
عديدة مشتركة في كندا والنرويج
واليابان وانجلترا والأردن ولبنان.
أنجزت العديد من المنحوتات النصبية
في مدينة عمان، وفي جامعة العلوم
والتكنولوجيا في إربد، وفي معهد العالم
العربي في باريس. وتوجد أعمالها ضمن
مقتنيات متاحف في عمان وباريس
واشنطن. نالت جائزة الدولة التقديرية
للفنون والآداب عام ١٩٩٢.

وتحت عنوان "وسوسة المادة" كتب لها
أدونيس:

تتشرد الخيلة في غيب المادة،
تروح حول الكتلة إلى أثير
والكان إلى زمان.

(منهجى هو اللامنهج) يقول فيلسوف
صيني،

(كل منهج وهم) يقول مالارميه،
استسلم، إذن، لوسوسة المادة
لا تصف،

تخيل،
بين اليد الطابعة والمادة المطبوعة،
تتحرك آلة النحت مسكونة بشهوات
الجسد،

أهى يد ثانية داخل اليد؟

المناصرة وجمرة النص

"إلى الأستاذين الكبيرين الصديقين
(والناقدين/ النقيضين): إحسان عباس
وكمال أبو ديب. وإلى نازك الملائكة،
مؤسسة لفظ (الشعراء) النقدي. وإلى
رينيه ويليك (الناقد الأمريكي العالمي
ذكرى لقاء متوهج معه في باريس صيف
١٩٨٥، وإلى أستاذتي في جامعة صوفيا،
روزالينا ليكوفسكا (الناقدة البلغارية
العالمية)، إليهم جميعاً، أهدى هذا الكتاب.
بهذه الكلمات أهدى الشاعر والناقد
الفلسطيني الأردني عز الدين المناصرة
آخر كتبه النقدية "جمرة النص الشعري:
مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة"،

الزباليين في الآونة الأخيرة ؟ أم أن هذه السيدة الأجنبية بلغت من الفقر درجة دفعتها للصوء إلى هذا السلوك غير المسبوق ؟ الواقع أنه لا هذا ولا ذاك، فهذه السيدة التي تجمع ما نبذه الآخرون ليست بفقيرة ولا بيزالة. ولا هي تفعل ذلك للمرة الأولى، فما تقوم به في شوارع القاهرة، سبق أن قامت به على شواطئ أوربا أو بالأحرى على حواف القارة كلها. كان هذا هو تقديم المؤسسة الثقافية السويسرية بالقاهرة لمعرض الفنانة السويسرية أ. رسلو شتالدر، التي اشتهرت بمعارضها التي تتناول ما جمعتها من على شواطئ أوربا على مدى سنين طوال. ويتطلب هذا العمل إلى جانب الاختيار المتأن للأشياء وجمعها، تجميع هذه الأشياء التي تبدو غير ذات قيمة في لوحات ذات معنى. لذلك فإن أ. رسلو شتالدر تعطي نفايات وبقايا مجتمعاتنا التي تحمل بصمات الزمان مفرداتها الخاصة التي تمكنها، أي الأشياء، من أن تحكي لنا قصتها. تقول شتالدر "إن الأشياء الملقاة هناك، ما هي إلا دلالات وأشكال ورموز شكلت بفعل الأوساخ وعوامل الحياة، ومن الممكن استقراؤها بسهولة".

عرضت أ. رسلو شتالدر ما جمعته بعناية من الشواطئ المصرية وشوارع العاصمة، في معرض فني بأتيليه القاهرة، بعد إقامة بالقاهرة لمدة ستة أشهر. لتعريف على ما سوف يستقرؤه الزوار المصريون من تكويناتها المشكلة من قمامة ونفايات بلادهم. ينظم المعرض المؤسسة الثقافية السويسرية ومفارة سويسرا بـ مصر.

تقول أ. رسلو شتالدر: "أنا الآن قانعة بغنيمتي، بعد أن امتلأت الحقيقة. وفي الاستوديو، أضع ما جمعته، قطعة بعد أخرى في صف واحد. الشكل والبنية واللون والخامة، كلها تمتزج مع بعضها لتعطينا التكوينات. وما يبدو كأنماط فكرية وصفوف رمزية وتداعيات، يعكس عوالم متنوعة، لها مفرداتها الخاصة، ويمكن استقراؤها بسهولة".

الذي صدر مؤخراً في عمان عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بدعم من مؤسسه عبد الحميد شومان. عن الكتاب يقول الكاتب الفلسطيني خليل السواكحري إنه "يؤسس لتسيار (المنظور الثالث) في النقد الأدبي الحديث، حيث يربط بين (الفاعلية والحدثة)، ويرى أن نقد الشعر الحديث ظل (أحادياً) يتمحور حول تيارين: أحدهما يمجّد جماليات الشكل ويتجاهل جمرة النص، والآخر يمجّد المضمون أو المحتوى على حساب البنيات الجمالية".

صدّرت للمناصرة ثماني مجموعات شعرية هي: يا عنب الخليل (١٩٦٨)، الخروج من البحر الميت (١٩٦٩)، قنبر جرش كان حزيناً (١٩٧٤)، بالأخضر كفناه (١٩٧٦)، جفراً (١٩٨١)، كنعانياً (١٩٨٣)، حيزية (١٩٩٠)، رعويا كنعمانية (١٩٩٢). ثم صدرت كلها في الأعمال الشعرية، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت ١٩٩٤.

ويقول المناصرة عن نفسه: "أنا القاسم المشترك بين شعراء الحدثة في الأردن وفلسطين. وأعترف أن ما يسمى بالأدب الفلسطيني وما يسمى بالأدب الأردني هما "أدب عربي واحد بالفعل. ولا يميز أن نؤاخذ الأدب بالقلبيات السياسية. لقد شاركت في ريادة الحدثة في الأردن وشاركت في الحدثة الثورية الفلسطينية. وانتميت سياسياً للحساسيات الشعبية في الأردن وفلسطين معاً (خارج الأحزاب/ خارج الحكومات). ولهذا كنت دائماً من أنصار التقارب العائلي للأسرة الواحدة، بل من أشد أنصار (التوحيد الديمقراطي) بموافقة الشعبين اللذين يشكلان في النهاية شعباً واحداً".

عندما تصبح النفايات فناً

"مشهد غريب: سيدة أجنبية تجوب شوارع القاهرة، تتفحص أرضها، وتنحنى من وقت لآخر لتلتقط أشياء تضعها في حقيبتها. هل استعصت القاهرة على

من التماثيل



سلة من محار: الكتابة هي التحرر

الزائر الغريب: والكتب النقدية هي: رؤية جديدة في شعرنا القديم - شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق. شاعر وثورة - سمات الحداثة في شعرنا المعاصر.

ويختتم الشاعر حسن فتح الباب تقديمه لديوانه الأخير - الذي أوجز فيه مسيرته الشعرية - بالإشارة إلى أنه "إذا كان في العمر بقية، فإنني أمل أن أتابع مسيرتي الفنية متفرغاً للمسرح الشعري بوجه خاص، إخلاصاً لفن العربية الأول في صيغته الدرامية، وإيماناً بدوره في ترقية الوعي الاجتماعي والجمالي للفرد والجماعة وإيقاظ إنسان العصر وخاصة في الوطن العربي من أفات الاستلاب والقهر وتشويه الروح."

معرض عدلى رزق الله: كل دهشة رحم

نخلة أنت أم سلم
وأنا خنجر طالع
أم هلال تندر بين الترائب
حتى اختفى في الذوائب
ثم بدا جسداً
وأرئى جسداً

كلمات الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازي - قبل ما يزيد عن عشرين عاماً - عن لوحات الفنان التشكيلي المصري عدلى رزق الله، الذي أقام معرضه الجديد - مؤخراً - في مجمع الفنون بالزمالك. وقد جمع عدلى رزق الله مجموعة من قصائد الشعراء التي كتبها أصحابها عن لوحاته أو حولها، وأصدرها في كتاب جميل علي هامش المعرض بعنوان "كل هذا الشعر". احتوى الكتاب على قصائد للشعراء: أحمد عبد المعطى حجازي، وليد منير، أحمد ريان، عبد المنعم رمضان، فضلاً عن كتابة نظرية رفيعة للروائي الكبير انوار الخراط.

من قصيدة بعنوان "ماثيات عدلى رزق الله يقول وليد منير:

"في كثير من دواوينه يتوحد الشاعر حسن فتح الباب بالنيل ليقرأ ذاته في الآخر. لذلك فإن البنية الصراعية تحل محل البنية الغنائية، لأن الذات في حال صراع دائم لتحقيق فعل القراءة، والسفر عنده له فلسفة خاصة ذات مستويات مركبة، إذ يتحول من خلال التوحد مع الكون إلى قراءة للوجود الإنساني بمستوياته الوجدانية والسياسية والاجتماعية."

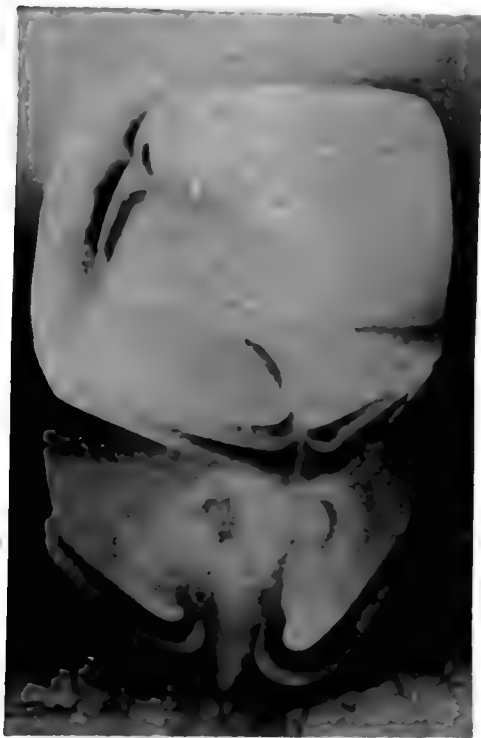
إن كثيراً من الشعراء تخلصوا من ذواتهم القردية العادية وتلبسوا بالذات الكلية التي تضيء على أعمالهم طابعاً مقدساً. أما شاعرنا فإن لديه بصيرة التخلص من الوهم تلقائياً. وهو يتميز بأنه لا يفتعل التجربة، وإنما يتخذ من الكتابة وسيلة للتحرر. وقد نجا من التشويه الذي أصاب جيله، لأنه لم يفزع من جحيم الحقيقة، ولكنه فزع من جحيم السلطة."

هكذا تحدث د. رمضان بسطويس - الناقد والكاتب - عن ديوان الشاعر حسن فتح الباب الأخير سلة من محار، الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.

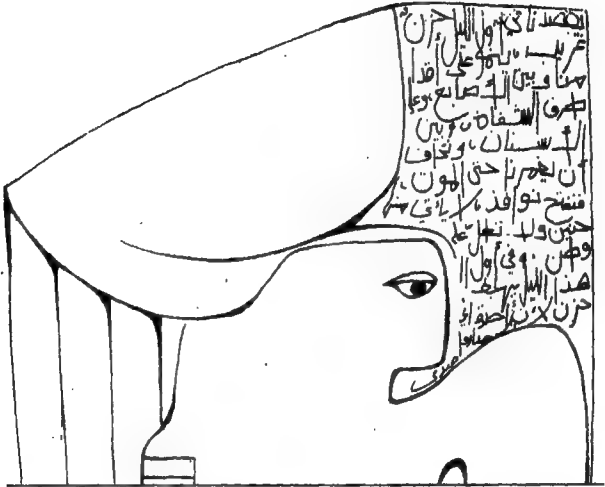
والديوان الجديد هو الثالث عشر في سلسلة دواوين الشاعر. وقد صدرت له من قبل: من وحي بورسعيد - فارس الأمل - مدينة الدخان والدمى - عيون منار - حبنا أقوى من الموت - أمواج ينتشرون - معزوفات المارس السجين - رؤيا إلى فلسطين - وردة كنت في النيل خيأتها - مواويل النيل المهاجر - أحداق الجياد - كل غيم شهر، كل جرح هلال.

ومعروف أن حسن فتح الباب واحد من جيل رواد الشعر الحر بمصر، كان رفيقاً لصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي وغيرهما من الرعيل الأول الذي قاد حركة الشعر الحديث في مصر.

ولفتح الباب مسرحية واحدة، وعدة كتب في النقد المسرحية هي "محاكمة



ماثیلت مدلی ۹۵



"هذا المدي أسطورة

ونخلة سماؤها

لكنها خفية

تروغ خلف الأبيض الشفاف

والبنفسجي المرسل الخاطر

والوردي ذي الحنين

كل شميم نغم

وكل ملمس ندى

وكل دهشة رحم.

كيف تؤولين هذا الكنز؟

كيف تكورين روعي في ظلال

لم تقف على حدود اللون؟

فيهرب الطائر من أصابعي

ثم يعود دون أن أراه للأحجار

أيتها الأنثى

التي تدخل لحم النار

أما عدلى نفسه فيضور سياحته

الهائمة في بحار اللون بقوله: "في بحر

جماليات الفن، في بحر غرور الفنان، في

بحر العودة إلى شاطئ الإنسان الأمان.

حين أصحو من وجد تحقق مجموعته، أحس

أننى اجتزت صف الجنيات، لأجد أخريات

أشد جمالا وأشد إغراء. قطرات قليلة هي

حصان الجهاد، يزداد العطش ويحترق

القلب بالوجد، ومن جديد أغترف الجمال

الحزن، تحيط بى غواية أشد، شئ أشد من

للعذاب والألم والمتعة.

الموت الزؤام.. للأفلام!

تصاعد الحديث من جديد، حول الخطر الماحق الذي تتعرض له النسخ السلبية من الأفلام المصرية القديمة، سواء بسبب تصويرها على أفلام تفتقد لشروط الأمان الصناعي، مما يهدد بتحللها، التام، ويحول دون استنساخ نسخ جديدة منها، أو بسبب سوء تخزينها، إذ لا يوجد سوى مكان واحد يصلح لحفظها فى ظروف آمنة، هو "معامل مدينة السينما"!

ومنذ حوالي عام صلا المخرج "يوسف شاهين" الدنيا صراخا محذرا من أن ثلاثة من أفلامه هي "فجر يوم جديد" (١٩٦٥) و"الاختيار" (١٩٧٠) و"الأرض" (١٩٧١) على وشك الفناء التام بعد أن انتهت صلاحية النيجاتيف الخاص بكل منها، واعتذر المنتج - وهو وزارة الثقافة التي انتقلت إليها ملكية الأفلام التي أنتجها المأسوف على شبابه القطايع العام السينمائي - بارتفاع تكلفة الترميم، عن القيام ببنى مجهود. لانقاذها، واعتذر عن بيعها له لكي يقوم بترميمها على حسابه الخاص، كما فعل مع فيلمه الرابع "الناصر صلاح الدين" الذي كان مهددا بالفناء لولا أنه اشتراه من منتجه "أسيا" ورمه على نفقته الخاصة!

وفى نفس التوقيت تقريبا، انتهى بحث السينمائي "علي أبو شادي" - الذي يعد برنامج "ذاكرة السينما" للتليفزيون - عن فيلم "الشريد" (١٩٤٢) - أول أفلام المخرج "بركات" - إلى العثور عليه في ثلاثة سوق الخضار القديم بروض الفرج، وقد تحول من فيلم سينمائي إلى شورية خضار يدون بهاريز!

وقدم المخرج التليفزيوني "كمال الدين مسعود" مذكرة لوزير الإعلام بلفت فيها النظر إلى أن هناك آلاف الساعات من الأفلام والمسلسلات والأخبار والوثائق التليفزيونية التي صورت بالأبيض والأسود، أو فى بداية عهد التصوير بالألوان، على وشك الفناء التام، نتيجة لسوء حفظها، وأن الطريقة التي صورت بها تجعلها غير صالحة للعرض الآن - ما لم يتم نقلها - بالآلات خاصة على شرائط جيدة، لا يتوفر منها للتليفزيون سوى آلة واحدة!

ومنذ شهور قامت إحدى القنوات التليفزيونية الفضائية المتخصصة فى بث الأفلام العريقة، بشراء عدد كبير من الأفلام المصرية القديمة، وقيل أنها اشترت النسخ السلبية من بعض تلك الأفلام، فتصاعد الحديث عن الغزو الثقافي الامبريالى الذي يهدف إلى شراء الثقافة المصرية، وتجريد الوطن من ذاكرته البصرية، وقيل فى تبرير ذلك أن الفناء اشترت الأفلام برخص التراب، مع أنها اشترتها بأضعاف الثمن الذى يشترىها به التليفزيون المصرى، وتعهدت بترميم أصولها، وطبع نسخ جديدة للعرض. وبينما تتصاعد هتافات المثقفين بشعار "الاستقلال الثقافي التام.. أو الموت الزؤام" اقترح مدير معامل السينما إصدار قانون بتأميم الصور السلبية للأفلام المصرية جميعها، لتظل محفوظة فى المكان الوحيد الصالح لحفظها، قائلا أن منتج أربعة من أفلام "نعيمه عاكف" قد استرد صورها السلبية، وأهمل حفظها فأصبحت بتلفيات يصعب إصلاحها!

وما يزال البحث يجرى حتى الآن.. حول العلاقة بين الاستقلال التام.. و الموت الزؤام.. للأفلام!

صلاح عيسى



دائرة المرأة - ١٩٧٢ / متى السعدى

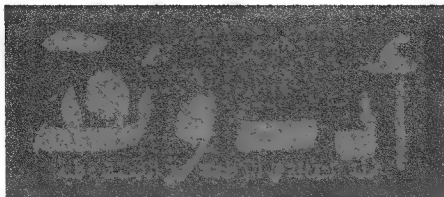
يناير

١٩٩٦

العدد

١٢٥

عدد
خاص



أزمة الفكر التربوي في مصر

[د. حسين كامل بهاء الدين - د. حامد عمار - د. مراد وهيبه
د. شبل بدران - د. كمال نجيب - د. حسن البيلاوي
د. محمود أبو زيد - د. أسماء غيث - د. محمد أبو الإسعاد]

مختارات من شعر حمزاتوف

أدب ونقد

أشرف على هذا العدد :
د. شـبـل بدران

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحى - يناير ١٩٩٦

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد
رئيس التحرير : فريدة النقاش
مدير التحرير : حلمى سالم
سكرتيرا التحرير : مجدى حسنين
إيمان مرسال

مجلس التحرير : إبراهيم أصلان / صلاح
السروى / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون :
د. الطاهر مكي - د. أمينة رشيد /
صلاح عيسى
د. عبد العظيم أنيس / د. لطيفة الزيات /
ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين :
د. عبد المنعم طه بدر

شارك فى مجلس التحرير :
محمد روميس

المحتويات

- أول الكتابة/ الحرية

..... ٥

- افتتاحية ثانية/ التعليم أمن قومي؟

..... د. شبل بدران ١١

ملف: أزمة الفكر التربوي في مصر

..... ١٣

- العلم: هدفاً ووسيلة للتغيير

..... د. حامد عمار ١٤

- ملاك الحقيقة المطلقة

..... د. مراد وهبة ١٨

- الجامعات وتحديات العصر

..... د. حسين كامل بهاء الدين ٢١

- تابع ومتبوع وبينهما التلاميذ

..... د. شبل بدران ٣٣

- رجال الأعمال وجيشهم الاحتياطي

..... د. حسن البيلالوي ٥٤

- التعليم بطريقة البنك

..... د. كمال نجيب ٩١

- ذهنية التحريم وذهنية التحرير

..... د. محمود أبو زيد ١١١

- الإبداع وتعلم اللغات

..... د. أسماء غيث ١٢٣

- بن باز: هل نحن جميعاً كفار؟

..... د. محمد أبو الإسعاد ١٣٠

نص:

ليت الأيام كلها جمعة... محمود أحمد على ١٤٢

الديوان الصغير

مختارات من رسول حمزاتوف

.....اختيار وتقديم : طلعت الشايب ١٤٥

الحياة الثقافية

- منمنمات مسرحية: أرض ١٩٩٥ وزهورها

..... مایسة زكى ١٦٢

- نوبل شيموس هينى:

١ - القلم الرايض

..... ترجمة أحمد فاروق ١٧٠

٢ - كان ثمة قلب بأسيان

..... غادة نبيل ١٧٤

- رسالة موسكو : صباح الخير يا مكسيم جوركى

..... أشرف الصباغ ١٨٧

- رسالة الكويت: معجم للشعراء طموح وناقص

..... فريدة النقاش ١٩٢

- رسالة الأردن: منى السعودى : الثقب أنف الحجر

..... محمد العامرى ١٩٧

- الكتابة على الحائط بعنف

..... د. سمیة رمضان ٢٠٠

- الحب فى المنفى: تحويل الوقائع إلى سرد

..... مسعود شومان ٢٠٥

- نبض الشارع الثقافى

..... إمام حامد ٢١٠

- كلام مثقفين:

ما الذى ينقص العريان؟

..... صلاح عيسى ٢١٦

أول
الكتابة

مرة أخرى نقدم لكم عددا خاصا كان حلما يراودنا منذ زمن طويل عن الفكر التربوي في مصر ، كناقد حلما أن يكون هذا العدد بداية حوار متصل حول أوضاع المدارس والجامعات وطرق تدريس الأدب ونصوصه والرسائل العلمية: مناهجها ومستواها، بعدما أو قرينا من الموجة الثالثة للثورة العلمية التكنولوجية باعتبار ذلك كله هو أساس الثقافة التي طالما أقلقنا اختزالها في الأدب والشعر والسينما والمسرح .ويأتى هذا العدد وقد ضج الناس بالشكوى من التغيرات المتضاربة والعشوائية في النظم والمناهج فالجميع غير راض، باستثناء فئة قليلة قللك الثروة والسلطة، وتوفر لأبنائها كل الإمكانيات سواء في مصر أو في الخارج لكي يتلقوا أفضل تعليم يمكنهم من الذهاب إلى الحد الأقصى الذي تحملهم طاقاتهم وطموحاتهم إليه، وذلك في مجتمع يمتاز "بتركيبية" اجتماعية قاسية وظالمة يشكل تعليم الفقراء خطرا عليها، بعد أن أدت هذه التركيبية إلى نظام تعليمي يمنع الطلاب من أن يتعلموا دون أن يمنعه من دخول المدرسة كما يقول الدكتور " شبل بدران" الذي تفضل مشكورا بالتخطيط لهذا العدد.

وفى كلمته الافتتاحية للموسم الثقافي لجامعة القاهرة والتي ينشرها في عددنا هذا يعبر الدكتور حسين كامل بهاء الدين وزير التعليم عن إدراك عميق لضرورة التغيير. وهو يطرح قضايا القرن القادم داعيا لجامعة تساعد الطلاب على اكتشاف أنفسهم.

وسوف يبقى هناك سؤال موجه للوزير بحكم موقعه وهو سؤال يحتاج للإجابة، هل يا ترى يمكن أن تنهض الجامعة بهذا الدور دون ضمان حرية العمل السياسي وإعادة النظر في اللاتحة التي تحكم العمل الطلابي فقد أدت اللاتحة المطبقة الآن جنبا إلى جنب محاصرة الحريات في الجامعة - وفى المجتمع - إلى نمو الجماعات المتطرفة والمتعصبة وتزايد نفوذها والعجز المتواصل عن مواصلتها، وحين واجهتها السلطة بقرارات إدارية مثل قرار تعيين العملاء بدلا من انتخابهم ازداد التوتر

ويدعو الدكتور حامد عمار شيخ التربويين - إلى نقل الثقل في العملية التعليمية من مجرد التركيز على الذاكرة إلى التفكير، ومن

أدب ونقد

التقبل إلى التخيل، ومن التسليم إلى الحوار فنحن "فى حاجة إلى تعليم مغاير، ومنظومة إجتماعية مغايرة".

ويتفق شيخ التربويين مع الدكتور مراد وهبه الذى يدعو للتخلص من التعليم بالتذكر واعتماد التعليم بالإبداع الذى يوظف التذكر. والإبداع فى منظومة وهبه هو العنصر الرابع من المنظومة العالمية الجديدة التى تضم الكونية والكوكبية والاعتماد المتبادل.

وإذا كنا نتفق مع وهبه فى أن الاعتماد المتبادل ليس حقيقة فقط بل ضرورة فى عالم تحول إلى قرية واحدة كما يقال، فإن مثل هذا الاعتماد لا بد أن ينهض على العدل فى توزيع ثروة الكوكب التى لا تتمثل فى المواد الخام فقط، وإنما أيضاً فى تنابع الثورة العلمية التكنولوجية، ولا شك أن هذا العدل المرجو لا بد أن يرتبط بمثل عليا جديدة تتجاوز الرأسمالية التى تحكم العالم وتديره لتصنع الانسانية على عتبه عالم جديد رأبته الاشتراكية.

وتبين لنا مجمل الإسهامات كيف أن المجتمع الطبقي القائم على الاستغلال والقهر يخلق مدرسة تعيد إنتاج نظام الاستغلال والقهر «لتدريب كل طفل على قبول موقعه الاجتماعى والطبقي المحدد سلفاً، ذكرنا كان أم أنثى، غنيا أم فقيراً، عاطلاً أم عاملاً..» وبينما يكرس المجتمع الطبقي عادة أسطورة مؤداها أن الفقراء هم مسئولون عن فقرهم، وفى ميدان التعليم فإنهم حين يخرجون مبكراً من التعليم يكون السبب هو قدرتهم المنخفضة، فقد أثبت العلم منذ زمن بعيد أن القدرات والاستعدادات هى ذات طبيعة اجتماعية وطبقية بالدرجة الأولى وأن ما يحد من قدرات الفقراء واستعداداتهم بل ويدمرهم إلى جانب الفقر عوائق ومؤسسات إيديولوجية. لذلك يرى د. كمال نجيب أن «العقل التربوى المصرى فى أزمة، وأن هناك حاجة لنظرية علمية يسترشد بها التعليم فى أهدافه وسياساته، ويتخلص «من الميوعة الفكرية والشعور بالنقص إزاء الآخر- الأجنبى طبعاً- وأفكاره ونظرياته..»

ويبدو مفهوم الأجنبى هنا ملتبساً، بل مراوفاً، فالفكر الأجنبى ليس شيئاً واحداً، بل إن أسس المدرسة النقدية فى التربية قد نبئت فى تربة

أجنبية، بهذا المعنى الذى يؤكد أن محاولة تجنب الفكر هى دائما محفوفة بمخاطر الانزلاق فى الثنائية المثالية حول الجوهر الصافى للأنا أو للآخر، ولعلنا ونحن بصدد التربية سوف نجد فى مواجهة المدرسة النقدية ذات التوجهات الشعبية الوطنية آخر محليا يتمثل فى كل من الفكر البراجماتى والفكر الدينى وهما يمارسان نفوذا واسعا فى هذا الميدان لا فحسب على صعيد الأفكار وإنما على صعيد الممارسة، وفى كل الحالات فإن الممارسة هى معيار الحقيقة، تلك الممارسة التى تجعل من الفكرة- أيا كان مصدرها- برنامج عمل يجرى اختبار صحتها وجدارتها فيه.

وبقدم لنا الدكتور حسن حسين البيلال رؤية تحليلية انتقادية شاملة للأيديولوجية فى سياسة التعليم الفنى فى مصر والدول النامية، ويوضح لنا كيف أن التعليم المهنى الفنى هو تعليم مغلق يكرس الطبقية ويلحق أفدح الأضرار بالتنمية الثقافية.

وتزداد هذه الظاهرة حدة مع تقدم التكنولوجيا الحديثة- ما بعد الصناعة- «وقد وسعت من مجال العمل الماهر داخل مراكز الإنتاج. وفتح الجامعات يحد من قدرة رجال الأعمال فى الحصول على الشباب فى هذا السن».

«كذلك فإن هؤلاء المتعلمين مهنيا يشكلون جيش العمل الاحتياطى الذى يقوم فى ظل البطالة بوظيفة الحد من ارتفاع الأجور وضبطها فى مستويات محددة..»

وبين الباحث كيف أن موجة «المحافظة الجديدة الفكرية التى نظرت لمفهوم التخصص على الصعيد الاقتصادى والسياسى بقيادة "تاتشر" و"ريجان" و"كول" قد تميزت ببعدها التربوى بتركيزه على التعليم المهنى، وهو المشروع الذى ساندته البنك الدولى واليونسكو وقاومته النقابات العمالية، وكيف أن هذا المشروع فى حين يهدف إلى التأكيد على عدم التبخل عن الشباب فهو فى نفس الوقت يتخلى عن الالتزام بتشغيلهم، وإذا كان المشروع يهدف إلى تنمية الروح الفردية، فالروح الفردية هنا تعنى ترك الشباب يواجه مصيره..» فالفقراء كما تؤكد كل الأيديولوجيات الطبقية- مسئولون عن فقرهم، بل إن عليهم

أن يتقبلوا هذا الفقر ويرضوا عنه عن طريق "ترويضهم" بالتعليم والثقافة وهما يعيدان إنتاج الواقع الاجتماعى الاقتصادى بدهاء وميكانيزمات متخفية.

وبين لنا الباحث كيف تتوفر أيديولوجية التعليم المهنى والفنى على الشرطين الرئيسيين للإقناع، أى أنها على درجة كبيرة من التماسك المنطقى الصورى، وأن مكوناتها الفكرية قادرة على تحريك أساطير واقعية يلتف حولها عدد كبير من الناس...

وقد أفاض الدكتور عبد العظيم أنيس فى كتابه الجديد عن «التعليم فى زمن الانفتاح» فى بيان الجوانب المختلفة لفلسفة وتطبيقات التعليم الفنى والمهنى فى مصر، وسوف نعرض الكتاب ونناقشه فى عدد قادم.

ويكاد الباحثون فى ملفنا هذا أن يتفقوا جميعا على أننا فى حاجة إلى تفسير جذرى شامل، إذ لا يمكن إصلاح التعليم دون إصلاح المجتمع كله، كذلك فإن الإصلاح الجذرى لأموال التربية- على حد تعبير الدكتور شبل بدران -مرهون بقوة الكفاح الشعبى والوطنى فى كل الميادين.

ويقدم لنا الدكتور محمد أبو الإسعاد فى هذا العدد الحلقة الأولى من سلسلة سوف يكتبها لنا عن دعاة الإسلام السعودى مبينا كيف أن أشهر هؤلاء الدعاة "الإمام عبد العزيز بن باز" الذى يقسم- بعد مسيرة أربعة قرون من التقدم العلمى الإنسانى- أن الأرض هى الشابتة والشمس تدور حولها.

والقراءة المتأنية لأسماء المؤسسين لرابطة العالم الإسلامى، واسترجاع نوعية اسهاماتهم من متولى الشعراوى فى مصر إلى بن باز فى السعودية تفضح لنا طبيعة الدور المحافظ والمعادى للعقل باهم الإسلام، وتحت شعار التصدى للأيديولوجيات التى تتعارض مع الإسلام وليس مناقشتها أو التفاوض معها أو انتقادها بل نفيها وتكفيرها.. وصولا إلى محاصرة مفكر وأستاذ جامعى هو الدكتور

أدب ونقد

"نصر حامد أبو زيد" بادعاء ارتداده ثم إبعاده - واقعيا - عن الجامعة، وكأن الجانب المعتم في الثقافة العربية الإسلامية يعاود الظهور - بقوة - ليزكرنا بحرق كتب ابن رشد ونفيه.

ونقدم في هذا العدد أيضاً باباً جديداً هو "منمنمات مسرحية" تكتبه لنا الناقدة "مايسة زكي" التي تحول عشقها للمسرح إلى دراسة جادة أضفى عليها العشق روحه الخلاقة ليصبح النقد شعراً ورسالة في آن. ومن حسن حظ "أدب ونقد" أن الباب الجديد يبدأ مع واحد من أفضل نصوص المسرح العربي الذي لم ينتج إلا تراجميات قليلة، «أرض لا تنبت الزهور» لمحمود دياب واحدة من أعمقها بحثاً عن «الإنسان الممكن خلف الملك الزائف» كما تقول مايسة التي تقرأ في كل مفردات العرض قدرتها على الحفر في النص واستكشاف آفاقه وإضاءة رسالته إذ: «يتحول المشهد الرومانسي الجارف الذي يجمع الزباء وعمرو إلى مشهد فاضح لا يديولوجيا حكم الفرد الذي يسجن نفسه في صور ومطالبات لاعلاقة للشعب بها».

فأهلاً بمايسة قلما محبا ومحبوبا في أسرة تحرير "أدب ونقد". أما "الديوان الصغير" من اختيار وتقديم الأديب طلعت الشايب للشاعر "الداغستانى السوفيتى" رسول حمزا توف" فيأتى في وقته تماما، إذ أن المثل العليا للإشتراكية التى ألهمت هذا الشاعر العظيم، وجعلت إبداعه توحيدا عبقرى للفكرة القومية فى أعلى حالاتها تقدمية مع الفكرة الأممية التى تؤمن بالإنسان الواحد- المتعدد - إن هذه المثل العليا قد حققت انتصارا- ولو محدود- فى انتخابات الرئاسة فى بولندا التى كان التحول فيها قد دق أول مسمار فى نعش التجربة الاشتراكية الأولى فى العالم وأدى إلى انهيارها، وفى الانتخابات التشريعية فى روسيا حيث تقدم الحزب الشيوعى كل الصفوف، ولعل هذا التحول أن يكون إيذانا بالخروج- بأشكال ورؤى جديدة- من المرحلة التى وصفها حمزا توف إذ يقول:

«نحن نعيش مرحلة وحشية تتحالف فيها السلطة مع رجال الأعمال

والبنوك ولا شئ عدا ذلك...»

ففى خضم الجملة الغوغائية على المثل العليا الاشتراكية وكل ما حققته تجربتها الأولى لصالح الإنسان الكادح- رغم أخطائها التى طالما انتقدها- يرفض حمزا توف «أن يكون الغرب "الرأسمالية" مقياسا ثقافيا يملئ علينا شروط علم الجمال وعلم الأخلاق...»
وعن اللغة القومية كوعاء للروح ووقود للذاكرة والهوية يقول حمزاتوف:

«إن من عنده لغة بوسعه أن يبني بيتا ويحرث حقلا ويصنع سيفا أو مزمارا يعزف عليه».

والنزاما بالروح الأيمية التى تناصر الشعوب المكافحة من أجل حريتها يغنى حمزا توف لفلسطين.

وتؤكد لنا رسالة موسكو عن عودة "مكسيم جوركى" للمسرح، ماسبق أن أشرت إليه من روح جديدة ترد الاعتبار لكل المثل الإنسانية العليا التى تطلعت إليها الاشتراكية، فجوركى فنان ضد ثقافة الاستهلاك السفيه والتحلل والفردية العدمية، إنه كاتب ملتزم «ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الأيديولوجيا المتحجرة، وضد التعامل ببساطة وضيق أفق مع الأدب...»

وقد حكى لى عازفة البيانو المثقفة المصرية حنان شهدى عطية المتزوجة من روسى تجربتها وما عاشته مع أسرتها الصغيرة هناك، وكيف أن العازفين وراقصى الباليه وممثلى المسرح يتعرضون للتجوع بعد أن كانت الاشتراكية قد وضعتهم فى أعلى مكان حيث الثقافة الرفيعة للشعب كله، وما أبأسه مشهد راقصات فرق الباليه الروسيات وهن يتوزعن على كباريهات شارع الهرم فى مصر بعد أن انهار البناء الثقافى الضخم فى بلادهم ضمن الانهيار الأعظم.

فهل يا ترى يحمل لنا العام الجديد أملا جديدا وأفقا جديدا للبشرية كلها؟ تقول لنا خبرة الواقع لا بد أن تكافح من أجل هذا الأمل.. وحتى حين يشتد الظلام يبقى هناك ضوء صغير لا بد أن تنجده صوته:

«فاحمل معك أغنيتك، فحملها ليس بالثقل...»

وكل عام وأنتم بخير.

التعليم : أمن قومي

منذ أخفق التعليم فى تحقيق المساواة ورفع مستوى الدخل الفردى و إزالة الفقر وتحقيق التنمية المستقلة لبلدان العالم الثالث عقب الاستقلال السياسى الذى تم فى مطلع الخمسينيات وسهام النقد تشتت حول التعليم وأنماط التربية السائدة ليس فقط فى البلدان الفقيرة بل أيضا فى البلدان الغنية والمتقدمة صناعيا . ولقد تبلورت حركة النقد تلك فى العديد من الاتجاهات والتيارات الفكرية التى سادت أوروبا فى مطلع السبعينيات وللآن . كان لابد فى بلدان العالم الثالث ومنها مصر أن تتبلور تلك الحركة فى اتجاه نقدى راديكالى أخذ يتعامل مع التعليم وأنماط التربية السائدة ، ليس بوصفها عملا فنيا بحتا ، بل باعتبارها عملا سياسيا فى المقام الأول .

ولقد تجسد ذلك الاتجاه فى الفكر التربوى المصرى منذ مطلع الثمانينيات فى حركة تربوية جادة ورسينة أخذت على عاتقها محاولة كشف التناقضات بين بنية النظام التعليمى وبنية النظام السياسى . ومن هنا فإن توجهات السياسة التعليمية الجديدة فى مصر ، والتى اعتبرت التعليم قضية أمن قومى تعد توجهات وطنية أصيلة ، حيث تنظر إلى التعليم نظرة شاملة واضعة فى اعتبارها المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية الحاصلة فى المجتمع المصرى فى التسعينيات .

فالتعليم والتربية لم يعد ينظر إليهما بوصفهما عملا تربويا صرفا ، ولكن ينظر إليهما بوصفهما ممارسة وطنية فى شأن يهم الوطن كله . وأصبح التعليم وأنماط التربية السائدة فى المجتمع المصرى قضية صراع اجتماعى وسياسى بين قوى التقدم وقوى التخلف ، وأصبح معيار الانحياز إلى غالبية المواطنين ولا سيما الكادحين والفقراء مقياسا على توجهات السياسة التعليمية: هل

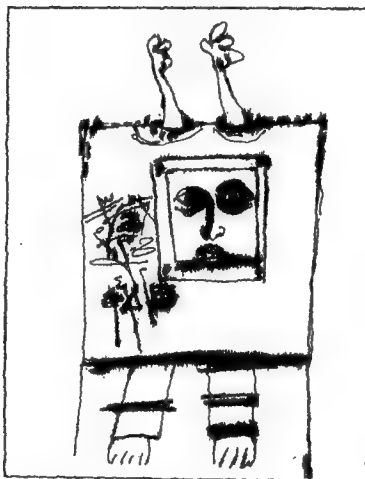
هى تسعى إلى تحقيق مصالح الغالبية أم مصالح القلة؟
من هنا فإن موضوعات هذا الملف- العدد الخاص- من "أدب
ونقد" يعد برهاناً عملياً على التعامل مع التعليم والتربية
بوصفهما مكوناً رئيسياً من مكونات الثقافة الوطنية، وأننا لا
يمكن لنا أن ننظر إلى الثقافة الوطنية بعيداً عن وضع التعليم
وأغاط التربية فى موقعها الصحيح من العمل الثقافى فى
المجتمع. فإذا كانت "أدب ونقد" مجلة تسعى - ضمن ماتسعى -
إلى تكريس مفاهيم الثقافة الوطنية وقيمتها، ومحاولة تسييدها
فى وجدان الأمة، فإن اهتمامها بالمسألة التربوية يصبح اهتماماً
أصيلاً وجوهرياً، لا سيما أن ذلك يتم فى واقع مأزوم وفى فكر
تربوى غير قادر على التعامل مع مستجدات العصر أو حتى
الدخول فى عصر الثورة العلمية والتكنولوجية بكل أبعادها
المعرفية.

وهذا العدد ليس القول الفصل فى المسألة التربوية، ولكن هنا
وجهات نظر وآراء مغايرة، و"أدب ونقد" تفتح صفحاتها بكل الحب
لتلك الآراء والاجتهادات التى يمكن أن تصلها.
إن "أدب ونقد" سوف تسعد بالآراء الأخرى التى تصل إليها،
وستنشرها فى أعدادها التالية. لقد حاولنا جاهدين أن نحرك المياه
الأسنة وأن نشير القضية لكى نتحاور ونتناقش حولها بروح وطنية
تسعى إلى تحقيق أكبر نفع لأبناء هذا الوطن وتوفير نوع من
التعليم والتربية يساعد أبناءنا على التفكير العلمى والنقدى،
وعلى التفكير النسبى الذى يتعامل مع المعارف باعتبارها نسبية
وليست مطلقة أو مقدسة حتى يستطيع أبناءنا أن يدخلوا القرن
الحادى والعشرين بروح علمية تعينهم على الإحساس بأنهم قادرون
على إيجاد مكان لهم تحت الشمس.

ملف

أزمة الفكر التربوي

في مصر



- د. حامد عمار / د. مراد وهبه / د. حسين كامل
بهاء الدين / د. شبل بدران / د. كمال نجيب /
د. حسن البيلوي / د. محمود أبو زيد /
د. أسماء غيث / د. محمد أبو الإسعاد

العلم هدفاً ووسيلة للتغيير

أ.د. حامد عمار

وما انتهت إليه إمكانات العصر من أساليب الرقي والتقدم ومنجزات الحضارات الإنسانية خارج حدود المجتمع ذاته عن طزويق تواصله مع المجتمعات الأخرى ومنجزاتها، والإفادة من دروس تقدمها وعمرانها.

وحين نتحدث عن التطوير والتغيير علينا أن نكون على وعى عميق وبينة واضحة أي السبيلين نريد، تماشياً لمزاعم التغيير إنقاذاً للأوضاع السائدة، حيث تغدو عمليات التغيير إشكالا وصورا مظهرية، تمس الجلد، ولا تتغلغل إلى الداخل وتتفاعل مع الأحشاء، وحيث تكون من قبيل التجميل والماكياج، دون أن تصلب إلى أفاق الحيوية والعافية والجمال الحقيقي. وبهذا الأسلوب ينطبق عليها المثل الفرنسي القائل (كلما قبل تغيير وتطوير، ظلت الأحوال كما هي) وينطبق على هذا الوضع الاجتماعي أو المؤسسي كذلك، كما ينطبق في حالة

مسيرة التطور والتغيير هي سنة الحياة وال عمران البشري منذ أن خلق الله آدم حتى تقوم الساعة، وهي مسيرة متصلة لا تنقطع ردها ابن خلدون في مقدمته حين تحدث عن تبدل الأحوال مع تغير الأزمان. لكنها تتحول من الحركة العشوائية إلى مجرى معين مقصود بفعل سعي الإنسان- فكرا وفعل- من خلال جهود عقلية وعملية تخلق الوعي بمقاصد السعي بحيث يتجه المجرى إلى التغيير والتطوير وفق الأهداف والمرامي التي ينشدها الإنسان محركة لأحوال مجتمعه وصيرورته. وقد يكون التطوير والتغيير جهدا لترسيخ الواقع الراهن وتثبيت دعائمه، وللتخفيف من ضغوطه وأزماته، وجعل أوضاعه الرئيسة القائمة ومحتملة. وهذا نوع من التغيير المقصود أيضا.

وقد يتجه التطوير والتغيير والتجديد إلى خلق مسيرة اجتماعية إنسانية أكبر تقدما ورقيا في ضوء الخبرة الإنسانية

وهل هو صالح في بعض سلوكه واتجاهاته وغير صالح في جوانب أخرى؟
والتسؤلات في مثل هذا التحديد المثالي كثيرة جدا.

(٣)- التأكيد الذي لا يحتمل الشك أو التردد على الدور الجوهرى للعلم (منهجا) للتفكير، ورصيدها، وإنتاجها، ونقلها، وتوزيعها، ونشرها، وتوظيفها في إحداث التغيير وقواعليته وكفائته طالما أهدت أنشطة العلم المختلفة بتحقيق الهدف الإنسانى الاستراتيجى.

(٤) الإدراك الواعى بأن منهج العلم والتفكير بأسلوبه يحمل في البنية الداخلية لنشاطه عملية التغيير والتطوير، لا الثبات والجمود، وأن حقائقه وقوانينه قابلة للتغيير والتعديل، وبذلك فإن قوانينه ومعطياته ليست حقائق مطلقة أبدية حتى بالنسبة لعالم المادة وقوانين الحركة الكونية.

(٥) إذا كانت المعادلة الذاتية لها دور في التعرف على خصائص المادة وحركتها فإن تلك المعادلة الذاتية أكثر تأثيرا في العلوم الاجتماعية الإنسانية ومنها العلوم التربوية والنفسية. ويستتبع ذلك بالضرورة وجود رؤى مختلفة لتشخيص الواقع وأساليب تحريكه، ومع ذلك، فإن كلا منها صحيح من منظور ضاحبه، مما يجعل الحوار والتكامل والتدامج المعرفى مداخل ومقاربات ضرورية للوفاق والفعل الاجتماعى المشترك، ويرتبط بذلك استخدام المصطلح الفنى الداعى إلى الدراسات البينية وعبر البينية، كما يرتبط هذا النهج في المجال السياسى بالتعددية السياسية، وتفاعل الرؤى والرأى الآخر فى إطار العمل الديمقراطى.

(٦)- إن تراكم الرصيد جزء لا يتجزأ من تراكم الرصيد الثقافى العام الذى يكونه

الأفراد الآية القرآنية الكريمة (قالت الأعراب آمنا، قل لم تؤمنوا، ولكن قولوا أسلمنا، ولما يدخل الإيمان فى قلوبكم) وإرادة التغيير المبتغاة فى حياتنا هى التى تتخذ من المناهج والوسائل ما تعمل على إدخال الإيمان الحقيقى فى عقل المجتمع ومختلف خلاياه وأنسجته. وبكل بساطة فإن كل ما أردت أن أقوله هو مايلى:

(١)- مهما كانت المنطلقات واللغات فى مختلف التخصصات فإن مهمة عملية التغيير الاجتماعى/ التربوى إما تتحدد بمدى ماتسهم به فى تحقيق إنسانية الإنسان وتنمية طاقاته إلى أقصى ما يمكن أن تبلغه، وإنما كان موقعه الجغرافى أو منزلته الاجتماعية. ويرتبط ذلك بتوفير الظروف والامكانات والموارد المجتمعية اللازمة لذلك الهدف الاستراتيجى.

(٢)- بيد أن تحقيق هذا الهدف ينبغي ألا يبدأ من مجرد تصورات ذهنية أو رؤية مثالية، كما يحدث فى كثير من مشروعات التغيير والتطوير، وإنما تستوجب المعالجة العلمية أن تنطلق هذه المشروعات من فهم دقيق ووعى عميق بتضاريس الواقع المادى والاجتماعى والثقافى دون تسطيع أو تبسيط. ومثال ذلك ما يحدث فى بعض الكتابات التربوية والاجتماعية حين نرسم صورة لنمط الشخصية التى نريد أن ننشئها من خلال النظام التعليمى حيث تنهال الأوصاف المثالية المتعددة، والتى تختزلها بعض الكتابات أحيانا فى هدف تكوين المواطن الصالح. وهذا المنهج يحاول أن يقفز فوق الواقع، بل ولا يضع له حسابا. ونتساءل هل المواطن الحالى غير صالح أو غير منتج أو غير منتج، ولماذا، وفى أى المواقف، وما الأسباب؟

التعليمية من مجرد التركيز على الذاكرة إلى التفكير ، ومن التقبل إلى التخيل، ومن التسليم إلى الحوار، ومن المعلومة إلى تحويلها لمعرفة ذات دلالة وتوظيف، ومن الوصف إلى الأحادي الخطى إلى التحليل الدائري المركب، ومن الحل والوحيد إلى إمكانية وجود البدائل ، ومن الحقائق الثابتة المطلقة إلى غير ذلك مما لا نعل من ترديده من أجل تغيير مصادر التفكير ومناهجه لدى الطلاب فى المدارس والجامعات.

(٩) - إن التركيز على العلم بمختلف أنشطته لا يغنى كما سبقت الإشارة عن مصادر المعرفة الأخرى فى مسيرة حركة التغيير وصيرورتها فى اتجاه الهدف الاستراتيجى ويمثل الدين ومصادره الإلهية وقيمته الأخلاقية موقعه الأساسى فى منظومة المعارف الضرورية لتوجيه صيرورة التغيير وهدفها الاستراتيجى. هذا فضلا عن مصادر المعرفة الأدبية والفنية فى خيالها وإبداعاتها التى تكشف فيها صور الواقع الراكدة متجاوزة لها فى أشكال وعلاقات ورؤى إنسانية متجددة.

(١٠) ونختتم ملاحظاتنا العامة بأنه إذا كان العلم وأنشطته ومناهجه المتعددة وسيلة فعالة وأداة ضرورية للتغيير فى واقعنا ولستقبلنا، فإنه فى الوقت ذاته هدفا من أهداف التغيير ، ويعنى ذلك أن هذا الهدف يعتمد اعتمادا أساسيا فى تأسيسه ونموه وترسيخه على المنظومات الاجتماعية الأخرى سياسية واقتصادية واجتماعية. وقد أشرنا إلى واحدة من أهم تلك المنظومات، التى أطلقنا عليها منظومة الحاجات الإنسانية والمركبة من إشباع الحاجات المادية والتى رمزنا إليها

التعاون والعمل المشترك فى كل ميدان من ميادين المعرفة على أفاق الزمن فى الحاضر والمستقبل ساعيا إلى الانطلاق من ذلك الرصيد المعرفى المختبر من أجل أن تبنى عليه وتجدده الأجيال المتعاقبة جيلا بعد جيل، ومن أجل أن تغذيه بحصاد المعرفة العلمية المتاحة والمتجددة فى الحضارات الإنسانية الأخرى.

(٧) إن إرساء قواعد العلم ومناهجه تقتضى السعى إلى فهم قواعد المعرفة ومناهجها السائدة فى ثقافتها. وهذا يعنى تحليل تلك القواعد ومصادرها وآلياتها السائدة، بما يميز ما يلتزم منها بقواعد العلم الحديث ومناهجه، ومقاومة اللاعلمى أو غير العلمى من نوع أنماط التفكير من خلال الأسطورة أو السلطة أو الإسقاط أو غيرها من الأنماط السائدة التى سبقت الإشارة إليها. ولا يكفى مجرد الحديث عن أهمية قواعد العلم الحديث ومناهجه فى صورة مجردة ومطلقة دون مواجهة تقوم على تنفيذ التسخلف فى تلك الأنماط السائدة باعتبارها من عوامل الجمود فى حياة المجتمع وتوضيح قيمة العلم الحديث ومناهجه ومنطلقاته المتعددة فيما تحقق للحضارات الإنسانية المتقدمة من منجزات ورقى وتطور بصورة عامة.

(٨) تقع مهمة إرساء قواعد العلم الحديث ومناهجه فى التفكير على مختلف مؤسسات المجتمع بدءا من التربوية الأسرية وامتدادا أو تشعبا إلى المؤسسات التعليمية والثقافية والسياسية والاقتصادية، بحيث يتخلل التفكير العلمى والرشد العقلى من مختلف سياساتها وإجراءاتها وأنشطتها. ويقع على نظام التعليم القسط الأكبر من تلك المهمة حيث ينتقل الثقل فى العملية



حامد ممدوح

تكون عقلية ومنهجية تفكير مغايرة
للأنماط السائدة يتطلب تعليمًا مغايرًا،
ومنظومة مجتمعية مغايرة. ومنقوش
على الوجه الآخر لعملة التغيير - إن صح
التشبيه - إن تكوين منظومة مجتمعية
مغايرة تتطلب تعليمًا مغايرًا، وعقلية
ومنهجية تفكير مغايرة.

بالخبير، إلى جانب عناصر الصرية
والمشاركة. والعلاقة بين هذه المنظومة
ومنظومة العلم بمفرداته هي علاقة جدلية
تتمثل في أن كلا منهما يعتبر - كما
كرونا القول - هدفًا ووسيلة في تحريك
إرادة التغيير تحقيقًا لإنسانية الإنسان.
ويمكن أن نوجز ذلك في الإقرار بأن

ملاك الحقيقة المطلقة

د. مراد وهبة

الطالب على تذكر المعلومات المقدمة إليه دون أن يتجاوز هذا التذكر إلى تقييمها ونقدها لأنها مطروحة على أنها حقائق مطلقة وبذلك يتسم نظام التعليم بطابع اليقين.

وتأسيساً على ذلك وضع المشولون عن الامتحانات نموذجاً للأسئلة يدور على ما يسمى "اختبار متعدد الاختيارات" وهو عبارة عن سؤال جوابه اليقيني محصور في أحد هذه الاختيارات.

الاختيار هنا لفظ مضلل لأنه يوحي بأن ثمة أكثر من إجابة وحاصل الأمر ليس كذلك. فأحد هذه الاختيارات هو الصحيح صحة مطلقة ومما عداه ليس كذلك.

وهذا النموذج يستند إلى فلسفة تربوية كان قد وضعها العالم الأمريكي "بنيامين بلوم" مع نفر من علماء التربية وتقوم على أهداف ستة محورها التذكر والتذكر لكي يكون متيناً، في التعليم، يستلزم عزل النظرية العلمية عن سياقها

طلبت منى "مجلة أدب ونقد" الإجابة عن سؤالين:

كيف ترى أزمة الفكر التربوي في مصر؟ وما السبيل إلى مجاوزة الأزمة؟

وجوابي أن الأزمة تعني أن ثمة تناقضاً بين طرفين، وإذا قلنا إن ثمة أزمة في الفكر التربوي في مصر فمعنى ذلك أن ثمة تناقضاً في هذا الفكر.

والسؤال إذن:

ما هما الطرفان المتناقضان؟

من أجل تصديد هذين الطرفين علينا تحليل الوضع القائم للتعليم. الذي يفرز ما أسميه "ثقافة الذاكرة" بمعنى تنمية القدرة على الحفظ لدى الطلاب، أي تقوية الذاكرة، والذاكرة تقوى بتدريب الطلاب على توريد العلاقات التي تم كشفها بين الظواهر الطبيعية والإنسانية في شكل معلومات.

ومن ثم فإن الامتحان ينشد اختبار قدرة

هل يستقيم هذا الجواب مع ما هو حادث الآن؟

إننا أمام ظاهرتين بارزتين وهما:
انفجار المعرفة وانفجار السكان. انفجار المعرفة نقلة كيفية وانفجار السكان نقلة كمية. وهنا يثار سؤالان؟

ماذا نعلم على ضوء انفجار المعرفة؟ وكيف نعلم على ضوء انفجار السكان؟

وهنا ثمة مفارقة وهي أننا نقول عن انفجار المعرفة إنه نقلة كيفية في حين أن السؤال عنه كمية. ونقول عن انفجار السكان إنه كمية في حين أن السؤال عنه كيفية. ومعنى ذلك أن الجواب عن السؤال الأول ينطوى على ضرورة الانتقال من "كم المعرفة".

أما جوابنا عن السؤال الثاني فينطوى على ضرورة تحديد أسلوب التفكير الذي نختاره لنقدم الكم المحدود من المعرفة في مساره الإبداعي. ومعنى ذلك أن أسلوب التفكير هو التفكير الإبداعي.

والتفكير الإبداعي لا ينبذ التذكر وإنما يوظفه لصالح العملية الإبداعية. وهنا يمكن الإجابة عن السؤال المشار منذ البداية وهو: ما هما الطرفان المتناقضان في الفكر التربوي في مصر؟

إنهما التعليم بالتذكر في عصر يدور على ضرورة بث روح الإبداع. والفكر التربوي لا يحاول رفع هذا التناقض لأنه يحذف الإبداع ويكتفى بالتذكر وبذلك يطرد النظام التعليمي من النسق الحضاري المعاصر وهو ما أسميه "رباعية المستحيل" وأعني بها الكونية والكوكبية والاعتماد المتبادل والإبداع. الكونية تعني إمكان رؤية الكون من الكون بأسلوب علمي وكنا فيما مضى نرى الكون من الأرض. والكوكبية تعني رؤية الأرض من الكون وكنا فيما مضى نرى الأرض بلا تقسيمات، ومن ثم تأتي ضرورة الاعتماد

التاريخي والثقافي بحيث تقدم للطالب وكأنها حقيقة مطلقة. وحاصل الأمر ليس كذلك. ذلك أن تاريخ العلم يدل على أن أية نظرية علمية جديدة إنما تنشأ من خلال التناقض الكامن في النظرية القديمة أو من خلال التناقض بينها وبين الواقع المتطور بما ينطوى عليه من "نسق القيم".

مثال ذلك: ظلت الهندسة الإقليدية سائدة لمدة تزيد على الألفي عام على الرغم من التناقض الكامن في مصادرة التوازي. ولم يرفع هذا التناقض إلا بتأسيس هندسات لا إقليدية.

وظل قانون الجاذبية لنيوتن سائداً منذ القرن السابع عشر حتى بداية القرن العشرين عندما انتقد مفهوم "القوة الجاذبة" باعتباره مفهوماً سحرياً كامناً في نسق نيسوتن العلمي. الأمر الذي ينطوى على تناقض. وقد رفع أينشتاين هذا التناقض عندما استبدل مفهوم "القوة" بمفهوم "الجاذب".

ونخلص من هذين المثالين إلى القول بأن أية نظرية علمية جديدة إنما هي ثمرة عملية إبداعية، وبأن علينا أن نختار بين أسلوبين للتعليم: إما أن نكتفى بالمنتج وهو النظرية ونلقنها للطالب لكي يحفظها، وإما أن نتجه إلى العملية الإبداعية ذاتها ونحاول الكشف عن مكوناتها حتى يتذوقها الطالب بما تنطوى عليه من منطق خاص هو منطق الإبداع.

ولهذا فالسؤال الجوهرى الذي يتبقى أن يجيب عنه التربويون هو على النحو الآتى:

التعليم بالتذكر أم التعليم بالإبداع؟
جواب التربويين مدعماً بفلسفة بلوم:
التعليم بالتذكر.
والسؤال إذن:



وقد سعدت عندما استمعت إلى وزير
التعليم الأستاذ الدكتور حسين كامل بهاء
الدين وهو يسخر من "ملاك الحقيقة
المنطقية" العائدين من الماضي" أثناء
جواره مع نخبة من أساتذة التربية" في
"رابطة التربية الحديثة" بعد تشكيل
مجلس إدارتها الجديد المكون من قيادات
مستنيرة مناضلة.

المتسبب. وليس في الإمكان فهم هذه
الثلاثية الجديدة إلا بمنطق الإبداع فتصبح
الثلاثية رباعية.

وفي ظل هذه الرباعية تنتفي مشروعية
"ملاك الحقيقة المنطقية" الذين يرهيون
البشرية بالقتل دفاعاً عما يتوهمون أنه
الحقيقة المطلقة.

الجامعات وتحديات العصر

د. حسين كامل بهاء الدين

النهائية أو المحصلة النهائية مسألة لا يستطيع أحد أن يجزم فيها. في البداية تعلمون أنني أعبر عن إحساس خاص، نحن نجتاز فترة خطيرة في حياة البشر عموماً وفي حياة وطننا بصفة خاصة فملاحقة الأحداث وسرعة التغيرات التي تجرى في العالم شيء غير مسبوق ولعل ما عبر عنه الكاتب الأمريكي "توفلر" حينما أصدر كتابه، "صدمة المستقبل"، وقارن بين ما يشعر به الإنسان عندما يتعرض لتلك التغيرات السريعة والمتلاحقة وبين الطيار الذي يجتاز لأول مرة حاجز الصوت وهذا ليس بغريب، فعلى حين استغفرت الثورة الزراعية أكثر من ٨ آلاف سنة استغرقت الثورة الصناعية أقل من ٢٠٠ سنة، كما لم يمض أكثر من أربعة عقود إلا وبدأت الثورة التكنولوجية أو الموجة الثالثة كما يفضل البعض أن يسميها، فشكلت ملامح نظام جديد له فلسفته وهيكله وآلياته

بسم الله الرحمن الرحيم

أخى الأستاذ الدكتور مفيد شهاب رئيس جامعة القاهرة أساتذتى الأعزاء زملايى وزميلاتى وأبنائى وبناتى . . . أستاذى الجليل الدكتور سليمان حزين الذى يشرفنا فى هذه الجلسة ويعطى لهذا الاجتماع انطباعاً خاصاً. كما تفخّل أخى الأستاذ الدكتور مفيد شهاب فأشعرنى بأننى أنكلم فى بيتى وتلك ميزة كبيرة تجعلنى أنطلق معكم، وليست هذه محاضرة ولكنها أفكار أطرحها حتى نصل إلى رؤية متكاملة لأن الموضوع الذى تحدث فيه الدكتور مفيد شهاب موضوع خطير وشائك ولست أعتقد أنى أملك إجابة وأقbie له، فبعض جوانب هذه القضية يتعلق بالمستقبل الذى هو فى علم الغيب وبعضها يتعلق بظروف متغيرة وبعضها يتعلق بإرادة البشر وكل هذه المتغيرات تجعل الصورة

بيئية أشهرها في المدى القصير كارثة تشير نويل وما نتج عنها من آثار وصلت إلى أجزاء بعيدة من مكان الحادث الأصلي.. وهناك أخطار تحيط بالبيئة نتيجة استعمال التكنولوجيات المختلفة خصوصا التكنولوجيات النووية ... أو نتيجة سوء استخدام التكنولوجيات القائمة أو نتيجة التخلف في بعض البلاد ، وإذا كانت ثورة المعلومات والاتصالات قد هدمت كل الحواجز والسدود فإن أحد آثارها السلبية أن هذا العالم لم يعد فيه مكان آمن من أي حدث يحدث في مكان آخر ، ولم يعد في مقدور أحد مهما كان غناه ومهما كانت قوته أن يقابل آثار الفقر المدقع أو المجاعة أو أي كارثة بيئية أو اختلال خطير في الأمن بعيد عن مكان وطنه بألاف الأميال . تلك حقيقة مستقرة وبذلك فإن ما يحدث من أخطار تحيط بالبيئة في أي مكان في العالم تعنيها في المقام الأول لأننا معرضون مثل غيرنا لهذه الأخطار وبعض هذه الأخطار قد لا يكون نتيجة سوء الاستخدام أو نتيجة عدم الدعاية في بعض الأحيان ولكن نتيجة تغيرات بيئية أو نتيجة تغير نوع الحياة أو نمط الحياة. فالراقبون لدرجة حرارة الأرض في القرن الماضي والحالي يجدون أن هناك زيادة مضطردة في درجات الحرارة . وهناك حسابات علمية تقدر أن هناك ارتفاعا متوقعا في حرارة الأرض يتراوح بين درجة ونصف إلى ٤ درجات في القرن القادم، وهذا كفيل بارتفاع مياه البحر وإذا ارتفعت مياه البحر مترا واحدا فالآثار التي تنترتب على هذا

والمقارنة بين المسافات أو المراحل التي استغرقتها كل ثورة من هذه الثورات تعطى انطباعا عن سرعة التغيرات. وإذا استعرضنا التحديات التي تقابلها الجامعة وتحديات العصر... نجد أنه في بداية القرن الواحد والعشرين ستقابل الجامعة تحديات كجزء من المجتمع وستقابل تحديات كمؤسسة عمادها الأساسي هو البشر وجميع المفكرون أن التحديات الأساسية ستواجه مختلف دول العالم على اختلاف درجات تحملها وتأثرها بهذه التغيرات وهي:

أولا - الانفجار السكاني:

لاشك أن معدل الزيادة في سكان العالم في زيادة مضطردة وأن عدد سكان العالم يتضاعف على فترات تضيق مساحتها من جيل إلى جيل ومن المقرر أو المحسوب أنه حتى عام ٢٠٢٥ سنزيد عدة بلايين من البشر على هذا الكوكب و٩٥٪ من هذه الزيادة ستتركز في الدول النامية، وبالتالي فإن هناك تهديدا مباشرا للدول النامية وإن الانفجار السكاني موجه لنا كدولة نامية وما لم نضبط هذا الانفجار السكاني في بلادنا فإن هذا كفيل بالتهام كل جوائد التنمية وتهديد كل المنجزات التي يمكن أن نحققها في هذه الفترة. ما هو السبيل إلى ضبط هذا الانفجار السكاني وتلافي أخطاره؟ تلك المشكلة تواجه المجتمع المصري بصفة خاصة كما تواجه أجزاء أخرى من العالم.

ثانيا - تحدي البيئة:

لاشك أنكم قد تابعت باهتمام ما يحدث في أجزاء متفرقة من العالم من كوارث

رابعاً - تحدى التكنولوجيا:

قد نتفاجأ أن الموارد المتاحة لإطعام البشر لا تكفى لإشباع احتياجات المواطنين. ولقد استطاعت دول أخرى وبعضها دول نامية أن تحقق زيادة كبيرة فى معدلات إنتاج بعض المحاصيل عن طريق استعمال تكنولوجيايات جديدة فى هذا الشأن واستطاعت أن تحل مشكلات قديمة ومعقدة بتكنولوجيا مستحدثة هى التكنولوجيا الحيوية، ولانلنا فى هذا المجال فى منصر فى مرحلة البحث والتجارب المحدودة ، ولكننا بالقطع نحتاج إلى طفرة محسوسة نستطيع بها أن ندخل هذا المجال الذى يشكل واحداً من أهم مجالات القرن الواحد والعشرين.

خامساً - تحدى العنف والتطرف والإرهاب:

أصابنا تلك الظواهر وطننا كما انتشرت فى بقاع أخرى من العالم وهى ناتجة عن أسباب كثيرة أهمها حالة الاغتراب والضياع التى يحس فى إطارها بعض الناس بالحاجة إلى الهروب للماضى فى صورة التطرف الدينى أو بالهروب إلى الخيالات فى صورة الإدمان أو بالهجرة من أوطانهم هروباً أو ياساً أو بالتخلص من الحياة ذاتها حياة الآخرين أو حياة من يقومون بهذه الأعمال .. هى إذن هجرة زمانية نتيجة غربة مكانية وإحساس بالعجز تجاه مجتمع لم يفهموه .. وتجاه ظروف لم يستطيعوا التغلب عليها ، ويقف على البعد من يتربص بهذه الفئات .. من يحرض .. ومن يستثمر ... ومن يدبر .. ومن يوجه لاختراق المجتمع وعلى

الارتفاع تشمل غرق من ١٢ - ١٥٪ من أرض الدلتا والأراضى الزراعية وتضريد ما يقرب من ١٠ ملايين مواطن . وهناك مشرات من الأمثلة على التغيرات التى يمكن أن تحدث فى البيئة وعلى آثارها الخطيرة على المجتمع.

ثالثاً - تحدى النمو الاقتصادى:

ايضاً التحديات التى يجب أن يقابلها النمو الاقتصادى ولا بد أن يكون هذا النمو زائداً عن الزيادة السكانية ولعلنا قد استمعنا إلى السيد الرئيس فى عيد العمال حينما طالب بأن يزد النمو الاقتصادى حتى يصل إلى ثلاثة أضعاف الزيادة السكانية حتى نستطيع أن نفى بما وعدنا به المواطنين من البدء فى مرحلة الانطلاق والرخاء ، وتلك مسألة تحتاج إلى جهد كبير وإلى تغيير وإلى إرادة قوية لكل المواطنين.. تلك مسألة لا تختص بالحكومة فقط ولا بقطاع الإنتاج وحده إنما تختص بكل المواطنين كما تختص بسلوك المواطنين وبإرادة قومية يجب أن نضمم على بلوغ هذا الهدف. وبالرغم من الإصلاح الاقتصادى الذى حدث فى مصر فإن المواطن العادى لازال ينتظر حلول فترة الانطلاق والرخاء. ولانالت المسافة أو الفجوة بين معدل الزيادة السكانية ومعدلات النمو الاقتصادى ضيقة ولا تفى بحاجة هذا الوطن وطموحاته النبيلة.

ذلك تحد يفرض نفسه على المجتمع ويضع علينا جميعاً مسئوليات خطيرة كيف نحقق النمو الاقتصادى اللازم لنحقق طموحات الناس؟

على قوة العلم وقدراته فالإنتاج الذى كان فى الثورة الصناعية يعتمد على اقتصاد الوفرة يختلف فى الإنتاج فى ظل الثورة الثالثة التى تعتمد على اقتصاد السرعة.. لأن طبيعة التغيير الذى حدث فى العالم يجعل دورة الإنتاج تتغير فى فترات قصيرة جدا ونوعية أذواق المستهلكين ومتطلباتهم تتغير من سنة إلى أخرى ومن شهور إلى شهور أخرى، وبالتالي فإن الإنتاج فى الموجة الثالثة هو إنتاج مفصل لمجموعة معينة من المستهلكين فى موجات قصيرة تتغير بعد حين إلى نوعية أخرى فى مواجهة أسواق قيد تغيرت وهذا يعتمد على نظام هائل للمعلومات ونظام هائل للتسويق ومرونة غير مسبوقه فى نمط الإنتاج وفى تغيير الهياكل ووسائل الإنتاج ولا نستطيع أبدا أن نواجهه بقوة عمل جاهلة أو نصف متعلمة. إن العلم أصبح الآن يشكل الجزء الهام والحاسم فى رأس المال وكما أن المعلومات أصبحت تقلل من الاعتماد على رأس المال وتقلل الاعتماد على الأيدي العاملة.

ولعلنا نسوق مثالا واحدا على استخدام الإنسان الآلى فى صناعة السيارات... عندما زرت اليابان كانت هناك وفود من أوروبا وأمريكا تتفاوض مع اليابان لتقلل من عملية التصدير للسيارات اليابانية لأوروبا وأمريكا ولم تغلق.. كل دولة تبحث عن مصلحتها وهى تصدر ما يتفق مع هذه المصلحة.. اليابان أدخلت الإنسان الآلى فى صناعة السيارات وتبلغ أعداد الإنسان الآلى سنة ١٩٨٨ المتوفر فى الجيل الثالث. ٢٨ ألف إنسان آلى منهم ١٧٦ ألف موجودون فى اليابان و٤٨ ألف فى أوروبا، و٢٣ ألف فى أمريكا، و٢٣ ألفا فى باقى دول العالم... إذن ٦٣٪ من أعداد الإنسان الآلى موجود فى اليابان وحدها..

وجه التحديد تهديد الأمن القومى.

هذا الخطر لا تنفرد به ولكنه ظاهرة عالمية لأننا فى بلد نام يحتاج إلى استثمارات عالية تحتاج إلى الاستقرار الذى هو أساس هذه الاستثمارات.. بلد يحتاج إلى سياحة تشكل أهم موارده المستقبلية التى يمكن أن تمد الاقتصاد القومى بدخل كبير وهذا الخطر يهدد طبيعة الشعب الذى عرف بالوسطية والعقلانية والتسامح والإنسانية على مر الأجيال. أمما أيضا منافسة إقليمية وعالمية لأننا فى ظل ثورة الاتصالات وفى ظل ثورة المعلومات.. وفى إطار تحرير التجارة.. وفى إطار تزايد النفوذ الدولى على القرار الوطنى فى أى دولة نجد أنفسنا فى مواجهة عالم يشكل قرية كونية صغيرة تخضع لقانون العرض والطلب، تشكل سوقا واحدة والقيصل فى هذا السياق هو القدرة التنافسية لأى بلد فى مواجهة أطراف أخرى.. ولا نستطيع أن ندخل هذه المنافسة إلا بخبرات وقدرات متميزة تنافس الخبرات والقدرات التى يتمتع بها أبناء الدول الأخرى، والقول بأنه يمكن أن نخفق على أنفسنا أو نتوقع داخل حدودنا قول ترفضه الحقائق العلمية التى تتصل بالمرحلة التى نعيشها ، وأنا أقول لكم بعض الأمثلة:

(*) فى مرحلة قيل عنها أنها مرحلة بطالة مقننة يكفيننا أن نستعمل بعض التكنولوجيا المبسطة أو ندخل فى بعض الصناعات الخفيفة وأن نعتد على الإيدى العاملة المتوفرة بكمية كبيرة ولكننا لا نستطيع أن ننافس مجتمعا يعتمد على التكنولوجيا المتطورة.. كما لا يمكن أن تغفل مواجهة تكنولوجيا متقدمة.. نحن ننقل من مجتمع يعتمد على قوة العمل وقوة العضل إلى نظام اقتصادى يعتمد



يرجعوا بالتاريخ إلى الوراء.

وطبعاً لم تكن هناك حرب بالمعنى المفهوم .. القذائف الموجهة من مئات الأميال تصل لتصيب الأهداف على بعد نصف متر أو عدة سنتيمترات من الهدف المقرر لها دون أن تصيب أى جزء آخر وكما نشرت مجلة نيوزويك أن المعركة تم رؤيتها من قبل على الكمبيوتر ولذلك حسمت المعركة قبل أن تبدأ وهذا يدل على أننا فى محنة فى مواجهة عصر جديد لا نستوعبه ويجب أن نعرف لغته .. ويجب أن نعرف أليساته ... ويجب أن نستعد له.

إن المنافسة على مستوى العالم اليوم تقوم على حرية الاختيار إذ لا نستطيع فى المستقبل أن نفرض حماية على المنتجات وهى النهاية جميع دول العالم اليوم تدخل سوقاً واحدة والدول كلها تدخل هذه السوق فى تنافس تحكمه القدرة التى يتمتع بها أى شعب والقدرة التى يتسلح بها أفرادها والتى تنعكس على إنتاجية هذا المواطن.

وعلى المستوى الإقليمى هناك دول تقف أمامنا لا بد أن نعمل لها حساباً .. دول أكثر قوة أكثر علماً وأكثر تقدماً .. وإذا كنا لانزال فى مجالات معينة نشكل السبق الثقافى والحضارى إلا أنه لا بد أن نصارع أنفسنا بأن هناك تغيرات قد حدثت فى هذه المنطقة - إن إسرائيل فى هذه المنطقة لديها التكنولوجيا المتقدمة الموجودة فى أرقى الولايات بأمريكا.

أمامنا بعض دول الخليج وقد استوردت تكنولوجيا متقدمة وكونت كوادر وشيدت مؤسسات علمية وطبية وصناعية وزراعية متقدمة ..

أمامنا تركيا .. أمامنا المغرب هذه الدول كلها تشكل دولا منافسة لنا فى هذه

هذا الإنسان الألى استطاع أن يخفض زمن الإنتاج إلى الربع وتكلفة الإنتاج إلى الثلث.

وعليه ، لم تصبح هناك جدوى من المنافسة بين الصناعات الأوربية والأمريكية مع الصناعة اليابانية، اليوم أمريكا تلجأ إلى خيارات استعمال القوة أو الضغط السياسى أو محاولة فرض عقوبات على اليابان لمحاولة وقف هذا السبق فى صناعة السيارات... وهى حالة تتكرر فى مجالات أخرى كثيرة.

إذن لا يمكن فى ظل هذه الموجة الثالثة القول إنه يمكن الاعتماد على العمل أو اليد العاملة الرخيصة أو اليد العاملة نصف المتعلمة وأن هذا يمكن أن يعطينا وفرة أو ميزة تنافسية يمكن أن نعتد عليها.

المثل الثانى هو مثل مؤلم:

(*) حرب الخليج هى معركة بين جيشين جيش ينتمى إلى الموجة الثانية وجيش ينتمى إلى الموجة الثالثة، ٩٦٪ من القوات الأمريكية التى اشتركت فى حرب الخليج من خريجي الجامعة وكما قال أحد المحللين إن جيش التحالف أجرى عملية جراحية دقيقة فى مخ الجيش المقابل شل حركته قبل أن تبدأ المعركة ولم يستوعب قادة العراق أن هناك شيئاً قد حدث فى العالم ، تصوروا أن عندهم جيشاً لديه ٤ آلاف أو ٦ آلاف دبابة وأن لديهم قنات هائلة من الخرسانة المهدمة .. تصوروا أنهم سوف يصعدون الجنود الأمريكين فى جبال لقد ظلوا هم أهل أم المعارك وأبطال استعمال الشفارات أو العنصريات وتصوروا أن بإمكانهم أن

أن تعطينا المستثمرين ، إنما طبيعة الاستثمارات الموجودة هي في العادة في إطار اختكارات عالمية من أكثر من دولة .. هذه الاختكارات ذات الصفة الدولية أو التي تضم عدة جنسيات ارتباطها الوطني أو ارتباطها الجغرافي أو ارتباطها الأخلاقي بأي شيء ولأي شيء ضعيف ، طبيعة التكتلات أو المنظمات أنها تتخطى كل الحواجز الوطنية والجغرافية والأخلاقية في بعض الأحيان لتحقيق المكاسب المادية التي تريدها وهي تنظر إلى مصلحتها الاقتصادية البحتة دون أي اعتبارات أخرى وعلى قدر حاجتها للامتيازات يمكن أن تنتقل في أي وقت إلى بلد آخر فيها ميزات أحسن...

الاستثمارات في هونغ كونج لو تصورنا أن هونغ كونج لم تصبح هي الدولة الأكثر رعاية لمصالح المستثمرين أو الميزات وليكن مثلاً سنغافورة سوف تعطى ميزات أكثر ، فإن الاستثمارات والمؤسسات في تلك الحالة سوف تنتقل بدورها فجأة إلى مكان آخر وتشرك الدولة التي كانت موجودة فيها ويحدث في هذه الدولة فراغ أو خلخلة تمس اقتصادها واستقرارها.

وهذا هو خطورة الاعتماد على الاستثمارات الأجنبية دون قاعدة من القدرة الذاتية.

سابعاً - التحدي الأخلاقي والتمسك بالقيم والمبادئ:

لا يمكننا أن نتغافل أو نتجاهل هذه الحقائق العالمية ، العالم كله يدخل الاستثمارات بالحجم الذي يريد أن

المنطقة التي كنا قد تعودنا على الريادة المطلقة فيها بل أنه أبعد من ذلك هناك التنافس مع كل دول العالم لأنه في ظل هذه الحرية غير المسبوقه في المجالات التجارية لابد أن تتنافس جميعاً على أسواق العالم.

خامساً: تحدي زيادة النفوذ الدولي على القرار الوطني

أيضاً تحد آخر يتصل بقدرتنا على القرار الوطني الكنفرد .. اليوم مصر وكل دول العالم تتعرض لازدياد النفوذ الدولي على القرار الوطني ، نراه في البنك الدولي وصندوق النقد الدولي ونراه في معاهدة منع انتشار الأسلحة .. نراه في اتفاقية "الجات" ... نراه في مؤتمرات حقوق الإنسان ... نراه في قرارات الأمم المتحدة التي تتعلق بالمسائل المختلفة ونراه في الرأي العام العالمي ومن يقفون وراءه كل ذلك نراه مؤثراً على الإرادة المحلية لأي دولة من دول العالم.

الحمد لله أننا دولة نعزز فيها باستقلالنا وحرية قرارنا ولكننا لا نستطيع نتجاهل حقائق الحياة التي نعيشها في هذا العصر .. لا بد أن نعمل حساباً لهذا التزايد المضطرد في النفوذ الدولي.

سادساً - تحدي الاختكارات الدولية:

مصر تحتاج إلى مستثمرين وقد طرحنا مشاريع وطلبنا من كل دولة محبة للسلام

الدولة ... وهو الذى يسلمح المواطن بالخبرات والقدرات وهو الذى يؤدي إلى القوة الاقتصادية الأكثر تأثيراً فى القرن القادم.

التحديات التى تواجه الجامعة

الجامعة تدفع المجتمع للتقدم وأى دولة تقدمت كان لجامعاتها الأثر فى هذا التقدم .. إن أماننا تحديات تتعلق بالمنافسة بين الجامعة والزمن الذى نعيش فيه ولا بد أن نصارح أنفسنا أن هناك مجالات قد تخلفنا فيها .. وهناك منافسة بين الجامعات المحيطة بنا والجامعة المصرية وتتعلم بقدرة الجامعة وتحديدها للتغيرات التى تحدث فى العالم ومدى تأثيرها على شكل وأسلوب العمل بها وعلى سير النظام الجامعى، هذه التحديات مطروحة أمام الجامعة كمؤسسة تهدف إلى تمكين الشباب من التفكير العلمى وحل المشاكل وإطلاق قدراته إلى أقصى درجاتها لكي يقابل الفرص أو المشاكل التى يتعرض لها الجامعة مؤسسة تعليم مسئولة عن نقل القيم الحضارية من جيل إلى جيل وكما أنها مسئولة عن تنمية المجتمع الذى نعيش فيه.

هى إذن مسئوليات خطيرة تقوم بها الجامعة ولا يستطيع أن نقف ولا بد أن نتقدم .. إن هناك علاقة واضحة بين الجامعة والتقدم والنمو الاقتصادى وبين التعليم العالى ونسب النمو الاقتصادى ولدينا بعض الإحصائيات التى تمثل هذا: نسبة التعليم العالى فى كندا ٦٤٪/ أمريكا ١٩,٥٪/ فلندا ٦٢٪/ اليابان ٥٢٪/ مصر ١٩,٥٪/ إسرائيل قاربت على الـ ٤٠٪/ واضح جداً أن اليابان وأمريكا تخرجان ضعف عدد الناس الذين يتخصصون فى

يتسابق عليه، وإذا لم يميز هذا بالقدرة الذاتية التى تستطيع أن تملأ الفراغ فإن الدولة التى تعتمد فقط على الاستثمارات الأجنبية تعرض نفسها لأخطار غير محسوبة يمكن أن تنشأ فى حالة هروب هذه الاستثمارات بعد أن تجد لها ميزة نسبية أكبر فى بلد آخر وتنتقل فجأة دون مقدمات.

هل أعدنا العدة لذلك؟

وأضيف أنه نتيجة تزايد النفوذ الدولى فإن التناقض تحكمه القدرة التى يتمتع بها أى شعب والتى تنعكس فى إنتاجية المواطن وقوته الاقتصادية .. اليوم أيضاً نتيجة تزايد النفوذ الدولى ونتيجة تزايد الماديات التى نتجت عن الثورة التكنولوجية وثورة المعلومات وثورة الاتصالات فإن المواطن العادى أو المؤسسة العادية يضعف فيها الاعتماد على الدولة التى ينتمى إليها وأيضاً هناك نوع من الاستقلال غير المسبوق يهدد الانتماء الوطنى فى بغض الأحيان مع غلبة الحياة المادية الشديدة، وسيطرة التكنولوجيا على الحضارة، وتأثيرها على القيم فى المجتمع.

ونحمد الله أن مصر لها قيمها الأخلاقية، ومبادئها وطباعها وهى من عوامل الاستقرار التى نتمسك بها وتعطى لنا قوة فى مواجهة التفكير الاجتماعى نتيجة التكنولوجيا وسيطرة المادية على قيم المجتمع.

وإذا بحثنا عن كيفية مواجهة هذه التحديات الجديدة فإن التعليم هو الطعام الواقى أو التحصين ضد التطرف الدينى .. التعليم هو الوسيلة الأكثر تأثيراً على رفع القوة التنافسية لدى

التكنولوجيا طبقاً للإحصائيات.

فى بريطانيا نسبة المديرين نوى المؤهلات العالية فى المراكز القيادية لا تزيد عن ٢٥٪ مقارنة بأكثر من ٨٠٪ فى اليابان وأمريكا.. وطبقاً لأحد المفكرين الإنجليز كان يتوقع أنه بعد الحرب العالمية كان من المنتظر أن تتبوأ إنجلترا المكانة العظمى فى الاقتصاد العالمى نظراً للاكتشافات العظيمة التى سبقت بها بريطانيا كالكومبيوتر والمضادات الحيوية والأشعة المقطعية... إلخ إلا أن البريطانيين لم يستطيعوا أن يترجموا هذه الاكتشافات إلى إنتاج وتطبيق تكنولوجيا وإلى قوة اقتصادية.. حتى المرشح لرئاسة وزراء بريطانيا يقول ليس أمام بريطانيا لكى تستعيد مكانتها كدولة عظمى إلا أن تقوم بإصلاح جذرى للتعليم.

هل شكل الجامعة سيزل كما هو؟؟ وهل يمكن فى القرن ٢١ أن توجد جامعة بها مذكرات وكتاب مقرر... ويظل التعليم عتيقاً حبناً على أستاذ محاضر وطلبة مستمعين ليس لهم رأى؟ العالم كله اليوم يتجه إلى التعليم بصفة عامة، والتعليم الجامعى بصفة خاصة هدفه إثارة القدرات الكامنة فى الإنسان كى يفكر ويطلق طاقته لمقابلة التحديات فما مدى إسهامنا ونجاحنا فى تحقيق كل ذلك؟؟ هل يمكن أن نحققه فى ظل الوضع الحالى.. وهل يمكن ذلك فى ظل المناخ السائد؟؟

فى القرن القادم سوف تندثر مهن وحرف وتنشأ تخصصات ومهن وأنشطة جديدة لم تكن معروفة من قبل، إذن الموجة الثالثة تعتمد على إنتاج السرعة وتكثيف المعرفة فشكل المجتمع وطريقة

إعداده تتغير بسرعة كبيرة.

فهل أعددتنا أنفسنا لهذا

التغيير؟؟؟

مثلاً صناعة الكومبيوتر تنشأ بجانبها مائة صناعة لإعداد البرامج والأنشطة المرتبطة بها.. هل يمكن أن تنفصل عن متطلبات المجتمع وضروريات التغيير؟ هذا رسم بيانى عن تغيير المهن سنة ٢٠٠٠

المهندسون نسبة الزيادة ٧٥٪. تخصصات تقنية ٨٠٪ السكرتارية ١٠٪ المهن اليدوية ستقل بنسبة ٤٠٪. العمل العادى سيقبل بنسبة ٢٠٪. وهذا شكل التغيير وفى ظل التعليم عن بعد وفى ظل الكومبيوتر وفى ظل قدرة أى إنسان على امتلاكه وفى ظل انسانية موجودة لابد أن توفرها لأناس يريدون أن ينتقلوا مباشرة من تعليم المدارس إلى أو من سوق العمل ويريدون التعليم الجامعى لابد أن ينصهروا فترة فى العمل ثم يعودون مرة أخرى إلى تخصص آخر أو تخصص جديد لأنه من المحتمل أن الإنسان سيضطر إلى تغيير تخصصه مرة أو عدة مرات.

وهل التعليم اليوم بهذا الحد القاطع بين الإنسان وبين العلوم موجود؟ هذه إحدى السليبيات الخطيرة اليوم وعلى ذلك بدأ أناس كثيرون فى العالم يركزون على العلوم دون الإنسانيات وهم ينقصهم بعد خطير يؤدى إلى خلل فى شخصيتهم وفى خططهم والبعض الآخر من الذين ينحصرون داخل جانب إنسانى بحث قد لا يستطيعون أن يتكيفوا مع التكنولوجيا العلمية التى سوف تفرض عليهم فى هذا المجتمع. وهو أمر قد راعيناه فى قانون الثانوية العامة الجديدة فالطالب الذى يختار

إذا كنا كلنا متجهين إلى نظام عالمي لكي نستطيع أن نعمل في إطاره بذكاء ولابد أن نعرف قواعد التعامل فيه و... هذه المسائل تفرض علينا أن نطور أنفسنا. ولحسن الحظ فإن لدينا في هذه اللحظة مجموعة من أفضل رؤساء الجامعات كما بدأت المسائل في المجلس الأعلى تأخذ طابع دراسة المستقبلات.

ولقد كنا مستغرقين في بحث المسائل التفصيلية ونسينا المنوط بنا من وضع الاستراتيجيات والنظم الأساسية وبدأنا نتجه إلى دراسات المستقبلات وبدأنا نبحث كيف نطور الأداء الجامعي من حيث اللغات الأجنبية والكمبيوتر والتسويق وقد أن الأوان لكي نعمل نوعاً من التطوير . وغداً ستشكل لجنة لتطوير الأداء الجامعي على رأسها د. سليمان حزين وهذه اللجنة ستكون مسؤولياتها تقويم الأداء الجامعي ويشترك مع اللجنة قيادات الجامعة لوضع الأسس التي يقوم عليها التطوير، وهذه اللجنة لا تخضع لاعتبارات شخصية كما سوف تدرس نوعية الخدمات ... والمنشآت الجامعية ... ونوعية استعمالها ورعايتها ... وهل هي مستعملة بالقدر الكافي وهل هي مستعدة للقرن القادم وكيفية استغلالها الاستغلال الأمثل ... مثل هذه الطاقات لابد من حسن استخدامها .. ونوعية الأستاذ الجامعي .. ومدى إسهامه في خدمة المجتمع...

ومدى إسهامه في تطوير الأداء الجامعي وفي الصناعة وفي خدمة البيئة والمجتمع ... قيمة الأستاذ على المستوى الدولي ومدى إسهامه في المؤتمرات الدولية والعلمية والمؤسسات الدولية سواء كباحث أو محكم أو عضو .. ومدى الجوائز الدولية الحاصلة عليها ... ونوعية الامتحانات التي تجرى وجديتها وسريتها .. وأسلوب الترقى ومدى تطبيق

مجموعة العلوم الإنسانية عليه أن يأخذ علماً على الأقل من العلوم الطبيعية أو العلمية والعكس صحيح أيضاً حتى تتكامل الشخصية وتتكامل المعرفة.

سؤال آخر : فترات التعليم الجامعي هل تظل كما هي وهل ستعتمد على السنين الدراسية العادية أم ستتجه إلى نظام الساعات المعتمدة أو إلى المقررات المتخصصة في احتياجات معينة لم تكن موجودة بالفعل؟

وهل المكان التعليمي سيظل المدرج الجامعي أو المعمل الجامعي أو سينتقل إلى بيت كثير من أفراده أناس يتجهون إلى الجامعة في فترة من حياتهم أو إلى خدمة جامعية؟ وهل سنضطر إلى إيصال الخدمات الجامعية إلى المستهلك في أماكن أخرى غير حرم الجامعة.

هذه هي التساؤلات المطروحة؟

المجلس الأعلى للجامعات كان سباقاً في قرار إدخال اللغة الأجنبية كمقرر إجباري في جميع كليات الجامعة والمجلس الأعلى للجامعات كان سباقاً في إدخال مادة الكمبيوتر وأيضاً مقررات التسويق وإدارة الأعمال والتخصصات التي ظهرت وبعض الإنسانيات التي تم إدخالها في الكليات المختلفة.

وقد طلبت من الدكتور مفيد أن يدخل دراسة القانون في مناهج التعليم الأساسي لأن كل واحد منا سواء في الطب أو الهندسة أو التجارة لابد أن يعرف الإطار القانوني الذي يعمل فيه وواجباته وحقوقه القانونية في المجال الذي يعمل فيه وهذه مسألة لابد أن نراعيها في المستقبل ولابد أن نعرف النظم السياسية والاجتماعية والمالية والقانونية العالمية

في الحقيقة فلقد قصرنا في حق أنفسنا جميعاً ولم نستثمر هذه الإمكانيات الهائلة علينا أن نتجه إلى نظام العقود التي تجرى مع وحدات الإنتاج في الصناعة أو الزراعة أو التجارة لحل مشكلات هذه الوحدات وتطويرها أو تطوير الاكتشافات التي يمكن أن تحدث طفرة في الإنتاج وفي مجالات كثيرة لم نستثمرها بالقدر الكافي .. المسؤولية ترجع إلى الأساتذة أنفسهم لابد أن تطور التعليم الجامعي ... وهي مهمة أساسية لكن علاقتنا بالمجتمع لها ثلاثة مجالات أساسية فهي:

أولاً: تستطيع الجامعات أن تخدم وترفع من شأنه وفي نفس الوقت تقدم خدمات مباشرة مثلاً كليات الهندسة تستطيع أن تقدم خدمات في الإنشاءات والأبنية بكلية التجارة تستطيع أن تقدم خدمات في المحاسبة وفي دراسات الجدوي، كليات العلوم تستطيع أن تقدم خدمات في التحليل أو غيرها ومن خلال الخدمات التي تقدمها للغير بمقابل مناسب تستطيع الجامعة أن تحول نفسها بنفسها.

ثانياً: هناك أيضاً عقود بحوث في وحدات الإنتاج والصناعة والزراعة لحل مشكلة هذه الوحدات أو تطويرها ، ولكي أكون صريحاً معكم فإن المسؤولية مشتركة فنحن بحاجة لا نعرف ماذا تقدمه الجامعة من خدمات وأن أساتذة الجامعة لا يعرفون المشاكل التطبيقية في الإنتاج كما أن على الأساتذة أن يتفاعلوا مع المجتمع ولا يكونوا في أبراج عاجية.

أساتذة الجامعات عليهم أن ينزلوا إلى مواقع الإنتاج وليس عبيداً أن يتعلم الأستاذ حتى من تلاميذه فكم منا في مراحل مختلفة تعلم من سؤال طالب أو من مشكلة أثارها الطلاب. لابد أن يتصل الأستاذ الجامعي بالمشاكل

الجامعات لمواد قانون تنظيم الجامعات ... وعقد مؤتمرات الأقسام والكليات .. وخطط الدراسة .. وخطة البحث العلمي على مستوى القسم والكلية ... إلخ. وهناك ٢٠ أو ٣٠ عنصراً تستعد اللجنة لبحثها ونحن متفقون على أن جزءاً من التمويل المخصص للجامعات سوف يخصص للجامعات المتميزة وسيرتبط التمويل بنتائج التقويم وهذا سيؤدي إلى حالتين:

١- إثارة المنافسة بين كل الجامعات.
٢- تنشيط آليات الحساب الداخلي للجامعات طبقاً للقانون. وهذا في النهاية لمصلحة الجميع ففي كل مكان هناك العاملون الجتهدون ، وهناك الخاملون الكسالى وحالياً عندنا قانون للجامعات وهو من أفضل القوانين ويعطى السلطة الحقيقية لمجلس القسم ومجلس الكلية ومجلس الجامعة والرؤساء هم المنوط بهم تنفيذ قرارات المجالس والتي لها القدرة على محاسبة المخطئ والمهمل والتكاسل ولكنها لا تفعل الآن.

* حالياً يتساوى مهندنا الذين يعملون والذين لا يعملون مما يترتب المفارقة بين العاملين وغير العاملين مما يعطى نتائج تؤثر على كيان الجامعة وعلى تقييمها .. لكن في ظل نظام التقويم الجديد فإن مجلس القسم سوف يحاسب الذين لا يعملون ومجلس الكلية ومجلس الجامعة سوف يحاسب الذين لا يعملون وسوف يكون كل أستاذ حريصاً على الجامعة وعلى مكانتها العلمية.

عندنا مشكلة أساسية وهي مشكلة التمويل وينعكس على المرتبات وعلى الأجهزة والمعامل والمهمات الموجودة بالجامعة وعلى نوعية الأبحاث ، وفي ظل هذا الازدياد المضطرد في دعم الدولة للجامعة لا تستطيع الدولة أن تتخلى عن هذه المسؤولية.

خاصة في طبيعة هيكل القوى العاملة التي قد تؤدي إلى زيادة تخصصات ونمو تخصصات أخرى واندثار تخصصات نهائيا وظهور تخصصات جديدة لم تكن معروفة من قبل.

تلك كلها واجبات جديدة على الجامعة وعليها أن نغير من أسلوب العمل في الجامعة في القرن الواحد والعشرين فوظيفة الأستاذ الجامعي هي وظيفة المايسترو والذي يقود فرقة موسيقية .. وهي وظيفة الموجه الذي يطلق الطاقات الكامنة في الطلاب... وهي وظيفة المصحح الذي يعمل نوعا من التوجيه للأنشطة المختلفة النابعة من الطلاب أنفسهم ومساعدتهم على اكتشاف أنفسهم ومنساعدهم على خلق الفرص وعلى مجابهة المشاكل التي قد يتعرضون لها.

هذه مسئولية لا تتحقق بالنمط الحالي الذي يستخدم في الجامعة... لابد أن تسود علاقة أكثر ودا إيجابية وديمقراطية بيننا وبين أبنائنا الطلاب... لابد أن يتأكد الدور الجامعي دور الأستاذ للطلاب .. ولابد أن تتغير أساليب التدريس إلى البحث والترجمة والعمل الجماعي والنقاش الحر.

هذه كلها تحديات لابد أن نستعد لها من الآن ولقد ذكرتها جميعها وقد يعتبر هذا نوعا من الجرأة فأنتم الذين طلبتم أن أتكلّم في البداية على سجيّتي وبكل الصراحة ولقد صدقتم القول وأرجو أن نستعد لمواجهة تلك التحديات لتقود الجامعة مصر إلى مستقبل أفضل. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

العلمية في مجال تخصصه حتى يمكن تطوير الإنتاج كما سيؤدي ذلك إلى ازدياد ثقة المسؤولين في الجامعة وقدرتها على حل مشاكل الإنتاج والمجتمع ، فالتبايد الموجود خلق نوعا من عدم الثقة أو عدم الألفة بين مواقع الإنتاج والجامعة.

ثالثاً: ولقد تطورت نظم الإنتاج تطورا كبيرا وهو ما قد يؤدي إلى إلغاء تخصصات قائمة وإنشاء تخصصات أخرى وكل المجتمعات المتقدمة لها نظام قومي لإعادة التدريب.

والدولة التي لا يوجد فيها نظام قومي للتدريب وإعادة التدريب تصبح مهددة بالتخلف والجامعة هي المؤسسة المؤهلة لقيادة هذا النشاط.

إذن لابد أن نتوقع كل هذه المهام وأن نستعد لها كجامعة وعليها أن ننظم دورات تدريبية على نطاق المجتمع كله في مجالات لم نتعود عليها كثيرا لكنها ستفرض علينا ولا يمكن لنا أن نتعامل معها كمسائل طارئة على الحياة اليومية.

وهذه الجامعات الثلاثة تقتضى أن تنشأ بالجامعات وحدات لتسويق الخدمات الجامعية، وهذا ما اتفقنا عليه في المجلس الأعلى للجامعات ، وفي اجتماعات رؤساء الجامعات.

لابد أن نخلّ كساتذة إلى المجتمع ونرى أوجه القصور فيه ونعمل على مواجهتها من واقع إحساس عميق بالمسئولية وأن نتطلع إلى المستقبل ، وأن نكتشف التغييرات التي ستحدث في المجتمع

تابع ومتبوع وبينهما التلاميذ

د. شبل بدران

أستاذ أصول العربية - جامعة الإسكندرية

فعالية ملموسة في بث وتكريس قيم وثقافة ومعتقدات السلطة السياسية، والطبقات الاجتماعية التي تحكم وتدير حركة المجتمع. ومنذ أن نبه كثير من رجال التربية الراديكاليين في العالم الرأسمالي المتقدم، وكذلك في العالم المتخلف - التابع - إلى تلك الأهمية، والاتجاهات الفكرية والتربوية تسعى جاهدة نحو التنظير، دفاعاً عن مصالحها ومصالح الطبقات والفئات الاجتماعية التي تنحاز إليها، وتشكل هي بالضرورة طليعتها الثورية. فمُنذ أواسط الستينيات ومع اشتداد حركة المد الثوري في العالم المتخلف، ونهوض حركات التحرر الوطني وتحقيقاً لانتصارات ملحوظة على الصعيد السياسي، ظهر العديد من الدراسات والأبحاث النظرية والامبيريقية التي أخذت تشكل في قيمة وأهمية التعليم في ظل المجتمعات الرأسمالية المتقدمة والمتخلفة على السواء. ولقد أوضحت العديد من تلك الدراسات أن التعليم في تلك المجتمعات يلعب الدور الأيديولوجي المناط به في تكريس حيلة التناقض الطبقي في تشريب المتعلمين قيم وثقافة المجتمع الرأسمالي، وكذلك في

"إن السنوات الخمس التي قضيتها في منصبى كرئيس للجمهورية جعلتني مؤمناً تماماً بضرورة إعادة النظر في نظامنا التعليمي ويجب على المربين والآباء والطلاب أن يشعروا مثلي بالسخط علي العيوب الكامنة في نظامنا التعليمي. عليهم أن يسلكوا طريقاً تعليمياً غير ذلك الذي اتسقنا إليه عمياناً بفضل توجيهات جون ديوى..". (إيزنهاور - ١٩٥٩)

مقدمة:

يشكل التعليم، والتربية في عالم اليوم، أحد الميادين الرئيسية التي يدور حولها صراع القوى الوطنية والشعبية في بلدان العالم المتخلف، وذلك نظراً لما للتعليم والتربية من أهمية بالغة في تشكيل وعى المواطنين وتكوين شخصيتهم وإدراكهم للعالم ولعطيائه. وعلى الجانب الآخر، للاستقلالية النسبية التي يتمتع بها التعليم كأحد الأبنية الفوقية في النظام الاجتماعي، واعتباره أداة أيديولوجية ذات

إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية. (*)

الاقتصادية والتركيب الاجتماعي ، وخيارات السياسة العامة للدولة ؛ بل إنها مشروطة وتابعة لجميع هذه العوامل . ويمكن أن نلخص ذلك في التحليل الأخير فيما يلي: "هذا المجتمع صورة عن هذه المدرسة".

إن التعليم بناء ، ومضامين ، هو في تفاعل دائم والمجتمع بكامله ومظاهره الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، وأن النظام التربوي لأي بلد هو في نهاية المطاف بنية فرعية تتمتع دون ريب باستقلالية نسبية ، ولكنها في التحليل الأخير على مستوى العلاقات الجدلية مشروطة بالبنية الاقتصادية وتنازعها الاجتماعية والسياسية. (١) إن المجتمع المصري قائم على أسلوب معين في الإنتاج ، وهو أسلوب الإنتاج الرأسمالي الصانع ، وهو لا يستطيع إلا أن يعتمد سياسة تربوية تتفق وبنية الاقتصادية ، إن التعليم في مصر قائم في ظل نظام رأسمالي متخلف وتابع.

وعلى ذلك فإن تحليل النظام التربوي يكون ناقصا ، إذا ما اقتصر على المعايير التربوية والسيكولوجية ، وحتى الاجتماعية ، دون الحجم السياسي.

وليس من الميسور إحداث تغييرات أساسية في بنية النظام التربوي ، دون تحويل وتغيير البنية الاجتماعية ، وخاصة في مجال علاقات الإنتاج . ولا يكفي دون شك القول إن التعليم في مصر ، تعليم قائم في ظل مجتمع رأسمالي متخلف وتابع ، دون تحديده ، وتحليله تحليلًا كاملاً ، وأخيراً . ويعني ذلك ضمن ما يعني ، أن إحدى مهمات التعليم هي إعداد العمال على كافة مستوياتهم لسوق العمل . هنا نجد أن التعليم يميل إلى تحقيق توافق بين هذا الإعداد - خاصة على مستوى إعادة الإنتاج وتوسيع قاعدة القوى العاملة - وبين حاجات القوى الاجتماعية المسيطرة . ويعني ذلك أيضاً والملاحظة هامة هنا ، أن السلطة ستحاول أن تحقق غاياتها في إطار مجتمع منقسم إلى طبقات متصارعة ، متعادية ، مجتمع يتميز بالتناقض المتفاقم يوما بعد يوم ، وبين علاقات الإنتاج الرأسمالي ، وحالة غو القوى المنتجة. (٢) إن استغلال الطبقة العاملة يصدر

وفي هذه الدراسة ستحاول إمالة اللثام عن الدور الذي يلعبه التعليم في مصر حيال هذه القضايا : الوضع الطبقي ، تكريس الاصطفائية في اختيار المتعلمين للأنواع المختلفة من التعليم ، وكذلك إفلاس الفكر التربوي التبعي السائد في مصر منذ أكثر من قرن ونصف من الزمان . وذلك بهدف وضع تصور مرحلي أمام الحركة الوطنية والشعبية في مصر ، لحوض معركة التعليم وفضح دوره ، وتبني وجهة نظر أكثر إنسانية وأقل استغلالاً ، تدعو في جملتها إلى تحرير الإنسان المصري من جميع صنوف القهر والتمسك الواقعية عليه من قبل السلطة السياسية والفئات الاجتماعية الحاكمة.

١- كما يكون المجتمع تكون التربية:

يرتبط التعليم ارتباطاً وثيقاً بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، بمعنى أنه ليس هناك تعليم عام مجرد ومنفصل عن ظروفه التاريخية ، وقابل لكل زمان ومكان ، ولكل البلدان ، وإنما يعكس التعليم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية السائدة في المجتمع . أي أن التعليم في مرحلة تاريخية معينة هو ظل للبنية الاجتماعية . بمعنى أن التركيب الطبقي والسلطة يؤثران في النظام التعليمي لكي يحافظ على هذا التركيب ويعصق فاعلية هذه السلطة ، التي تحاول غايتها في مجالين أساسيين ، مجال بنية النظام التعليمي ومجال المضامين الأيديولوجية للعملية التربوية.

إن التعليم المصري وسياسته ليسا عارضين ، ولا مستقلين عن مجال الحياة الاجتماعية ذلك لأنه ليست هناك غايات تربوية بذاتها ، وأن بنية النظام التعليمي ليست انعكاساً لمعايير تربوية وتعليمية بحتة . فإصلاحات التعليم ووضعه سياسته لا تنشأ في زوايا وزارة التربية والتعليم بالاستقلال عن الحاجات

المزمنة، يتعلم الطفل أن من حق أبناء الأطباء أن يكونوا أطباء ، ومن حق أبناء رجال الإدارة والأعمال أن يتسبخوا مثل هذه المكافآت، ويتعلموا أن من الطبيعي أن يصبح أبناء العمال وبناتهم عمالا ، وأن يعاني أبناء العاطلين وبناتهم من البطالة مثل آبائهم. (٥)

وعلى ذلك ، فإن في تحليل سياسة السلطة، يجب ألا تغفل أبدا أن السلطة تنمى سياستها في نطاق مجتمع يسود وجود صراع طبقى حاد ، ونتيجة ذلك ، لا يمكن إكراهها على تراجع، أو على تدابير بالنسبة إلى أهدافها الأساسية، وأن عليها بالضرورة أن تدخل في حساباتها التطلعات والمطالب الشعبية، فيكون منها أن تحاول استخدام بعض الأهداف التقدمية بطرق ملتوية وغوغائية ، وذلك بالناورة حول خلاصات محتملة بينها وبين القوى الوطنية والشعبية التقدمية التي تتصدى للسلطة السياسية وتوجهاتها الأيديولوجية.

ولذلك فإن شعارا: كما يكون المجتمع تكون المدرسة، ليس إذن شعارا سياسيا فحسب بل إنه مثل أى شيء التعبير الصحيح عن أن التربية تعد ميدانيا رئيسيا للصراع الاجتماعي والسياسي للقوى الوطنية والشعبية من أجل تحرير الوطن والمواطن من كافة صنوف القهر والتسلط الواقعة عليهما.

٢ - إفلاس الفكر التربوي في

مصر:

أ - النشأة والمنبت: إطلالة

تاريخية:

لقد كان ظهور المدرسة بمعناها الحديث - المدرسة العلمانية المجانية - وتعميمها للجميع ، وجعل مدة الدراسة فيها إلزامية ومجانية في أوروبا في القرن التاسع عشر، ليس نتيجة تطور الأفكار والنظريات التربوية فقط، بل إنه كذلك كان نتيجة للحاجات الماثلة على مستوى التنمية الاجتماعية، وتطور

دائماً عن فئة اجتماعية متزايدة الأهمية بالنسبة للتطبيقات الأخرى. إنها قبضة القلة المستغلة والمسيطرة ماليا وصناعيا وحلفائها. وفي ذلك طابع أساسي لعلاقات الإنتاج الرأسمالي عامة، والتابع خاصة.

وباختصار إنه في مجتمع يتسم بمجافاة العقل وعدم إمكانية الإصلاح، في مجتمع يقوم على القهر والتسلط والاحتكار ، وبوجه عام ذي نزعة منافية للإنسان، لا يمكن قيام نمط تربوي فعال مهما كانت نوعية المدارس التي تهيئها القوى الهيمنة، فالذي يقوم بالتعليم في حقيقة الأمر، ليس القائمين على المدارس ، بل المجتمع بأكمله، وكذلك نوع الحياة السائدة في هذا المجتمع. (٣) ذلك لأن القوى التي تحتل مواقع السلطة والسيطرة تباشر أساليب متعددة ومبتكرة للحفاظ على سطوتها وقوتها، وتستخدم من أجل تحقيق هذا الأمر كثيرا من المؤسسات السياسية والاجتماعية. وتعد المدرسة أهم هذه المؤسسات الأيديولوجية التي تستثمرها القوى الهيمنة.

وحين يقوم المجتمع على القهر والتسلط يسرد نظام تربوي تهيمن عليه القوى الاجتماعية التي تحتل مواقع السيطرة الاقتصادية والسياسية، وتقتاز هذه التربية بأنها تبقى وتستمر بواسطة تحويل الواقع المعاش إلى أسطورة، وتخفي حقائق معينة، وتلغى الابتكار والإبداع وتخضع وتذل الآخرين. وبذلك تحول دون اضطلاع الناس بمهمتهم الوجودية والتاريخية في أن يصبحوا بشرا بمعنى الكلمة. (٤)

ومن أجل ذلك كله فإن التربية ليست محايدة سياسيا، ولا الثقافة لدى تعمل المدرسة على نقلها وإعادة إنتاجها، لأن التربية تتم وتجري في مؤسسات تقام وتدار بواسطة هؤلاء الذين يحتلون مواقع القوة والسلطة خدمة هؤلاء المهيمنين لتوارث هذه المواقع، لتدريب كل طفل على قبول موقعه الاجتماعي والطبقي المحدد سلفا، ذكرا كان أم أنثى، غنيا أم فقيرا ، عاطلا أم عاملا، باختصار شديد ، فإن المدارس تعمل بمثابة قنوات شرعية لسوق العمل. بانحيازها هذه المهمة يكون كل طفل قد تم إعداده لقبول تبعات نجاحه أو فشله ومكانته الاقتصادية

التعليمى الفرنسى وإهماله - إعطائه الحرية - للتعليم الدينى - الأزهرى - ولاحتياج الدولة إلى الأفراد المؤهلين والمدرين فنيا وعسكريا وسياسيا، كان التعليم يقدم بالمجان بالإضافة إلى الملبس والمأكل والمصرفات الأخرى التى كانت تقدم لهؤلاء الطلاب المتبحرين بنظام التعليم - وكان هذا أول شكل من أشكال المجانية التى لم تشهد له البلاد مثيلا - وبذلك أصبح نظام التعليم ليس تعبيرا عن حركة التطور الاجتماعى والاقتصادى للمجتمع، بقدر ما كان أداة فى يد السلطة السياسية حين ذاك لتحقيق أحلامها وبناء الدولة المنشودة. (٨)

وتشكلت فى عهد محمد على البرجوازية المصرية التى نشأت منذ مولدها فى أحضان السلطة السياسية وظلت أداة لها ، خاضعة لها، ولم تنشأ كما فى أوروبا نقيضا للسلطة الاقطاعية أو مجاورا لها على الأقل. ولقد اتسمت هذه البرجوازية المصرية بالبيروقراطية العسكرية ذات الأفق الرفيعة، وتشعبت بالثقافة الأوروبية، لكنها ظلت تحمل بالاقطاعات والأعديبات التى يوزعها الوالى على الأنصار والحلفاء.

ولقد استجابت البرجوازية البيروقراطية العسكرية للقهر الواقع عليها من قبل الحاكم بسلوك انتهازى ، يدفعها إلى استغلال الفرص بأية وسيلة كلما سمحت الظروف أو كلما خففت الدولة من قبضتها . وأن عادة الاستلاب تغلبت على القدرات الخاصة التى تتمتع بها البرجوازية عادة ، قدرات الخلق والإبداع والبناء . وطرح مفكرها الكبير "رفاعة رافع الطهطاوى" أفكارا عن الليبرالية ، وحكم الشورى والحرية ، متأثرا فى ذلك بثقافته الأوروبية ، إلا أن كتاباته تميزت بالحذر الشديد ، وتخير للأفكار مسميات تتفق ومزاج الرأى واتجاهاته. (٩) وبذلك ظلت هذه البرجوازية مشروعا مجمدا حتى عهد إسماعيل.

وفى عام ١٨٧٤ ، ظهرت الحاجة إلى قرض بعض القيود التى تحد من زيادة الطلب الاجتماعى على التعليم، وتزيد على نفس الوقت من فرص الفشوات الاجتماعية المسبورة لكى تقفز بنصيب الأسد من الأماكن فى مدارس التعليم الحديث . وتلك بالتحديد

القوى المنتجة ، وخاصة غو الميكنة، واستلزمت كل هذه التطورات - ضمن ما استلزمت - تعميم التعليم الابتدائى ، ذلك لأنه كان على العامل والحرفى أن يعرف ويوجد القراءة والكتابة والحساب. (١٠) ونتيجة أيضاً للصراعات الضارية للحركات العمالية وللتطلعات الجماهيرية والشعبية ، فى أعقاب كل من الثورة الصناعية والثورة الفرنسية. ولقد قدمت البرجوازية الأوربية هذا التنازل، ليس من أجل سواد عيون العمال والفقراء بل لحاجتها الاقتصادية إلى تدريبهم وتنمية قدراتهم ، حتى يستطيعوا أن يكونوا أكثر كفاءة فى أداء الأعمال المناطة بهم.

ومع غو وتراكم الرأسمال الأوربى وزيادة المنتج من السلع والبضائع ، والحاجة إلى أسواق لتسويق تلك السلع ، والحصول على المواد الأولية والحام بأقل تكلفة ممكنة، شهد القرن التاسع عشر حركة مد قوية للاستعمار العالمى، وأخذ يطرأ أبواب الشرق، .. وفى الشرق كان نجم محمد على يصعد بعد اعتلائه حكم مصر فى أعقاب الحملة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، والتى كانت أول مواجهة حضارية بين الشرق والغرب ، والتى استطاع فيها الغرب أن يضع اللبنة الأولى للسيطرة والهيمنة على مصر وغيرها من الدول العربية. (١١)

ولقد تنبه محمد على إلى أهمية وجود جيش قوى يستند إليه فى تحقيق أحلامه فى بناء دولة عصرية قوية.. ولإنشاء هذا الجيش القوى اتجه محمد على بنظره إلى الدول الأوروبية الصناعية فى ذلك الوقت محاولا استقدام علمائها إلى مصر وموقدا إليها المبعوثين المصريين ليحصلوا على علومها وفنونها ، فكانت إيطاليا وفرنسا وإنجلترا ، هى البلدان الأساسية التى أخذ عنها محمد على العلوم والفنون ونظم التعليم.. ولقد كان دور فرنسا بالذات فى تكوين النظام التعليمى المصرى دوراً بارزاً ومؤثراً . فمعظم المدارس التى تم إنشاؤها آنذاك كانت نسخا مكررة لما كانت تعرفه فرنسا من مؤسسات تعليمية (الدراسة ، والمحتوى العلمى، وطريقة التدريس ، وإعداد المعلم، والمعارف والمهام المتفاهة... الخ) . واستطاع محمد على فعلا إنشاء أول نظام تعليمى علمانى تعرفه مصر، وذلك باستقدامه النظام

لكنها انقلبت على هذه الأفكار عند التطبيق ، كانت تدافع عن العلمانية وبقارس الدروشة ، كانت تؤمن بحضارة البحر المتوسط ، لكنها هزلت إلى الجامعة العربية بمجرد الإحياء بها ، كانت تؤمن بالمشروع الخاص والحقوق الاجتماعية والقانونية المتساوية ، لكنها أنكرت هذه القيم تحت ضغط الفئات والطبقات الاقطاعية.

كل هذه التناقضات أسرعت بسقوط البرجوازية المصرية ، سقطت شرعياً عندما تخلت عنها البرجوازية الصغيرة وشكلت أحزابها الدينية واليسارية والراдикаلية ، وتعارضت المصالح الاجتماعية لكل منها. سقطت في يوليو عام ١٩٥٢ ، بعدما تولى قطاع عسكري عبر عن طموحات البرجوازية الصغيرة وآمالها في الحرية والكرامة والعدل الاجتماعي ، ولقد ساعد هذا القطاع العسكري ، فشل البرجوازية المصرية في تحقيق آمال وأهداف الأمة في الاستقلال والعدل الاجتماعي... ولكن سرعان ما خرجت من أحشاء هذا القطاع العسكري بيروقراطية عسكرية جديدة ، تقلدت مقاليد الأمور وترهبت على عرش البلاد وورثت ميراث البرجوازية المصرية التقليدية ، وما أشبه الليلة بالبارحة.. فلقد عادت البرجوازية البيروقراطية العسكرية التي تشكلت في عهد محمد علي في مطلع القرن التاسع عشر ، لتطرح نفس الأفكار حول تحديث التعليم وبناء الدولة الفتية القوية .. ومواجهة الاستعمار العالمي ولكن سرعان ما انهيار كل ذلك في أول اختبار لها في يونيو ١٩٦٧.

ب - الخلفية التربوية لتلك الفترة:

كان هو هذا تطور البرجوازية المصرية باقتضاب شديد ، والتي عجزت منذ أكثر من قرن ونصف من الزمان ، أن تقدم فكراً تربوياً ، قادراً على تحقيق أمانها. فمَنذ تبلورها قامت باستقدام النظام التعليمي من الغرب - ولا سيما فرنسا - ولذلك فلقد ولد هذا الفكر - إن جاز لنا تسميته بالفكر - مشوهاً مبتوراً عن جذوره الاجتماعية والتاريخية.

الدالة الحقيقية للإجراء الذي تم اتخاذه عام ١٨٧٤ والذي يعرف "بقانون رياض باشا" (١٠) أي أن يدفع أبناء الأغنياء مصروفات وتكلفة التعليم الذي يقود إلى المناصب العليا ، وأن يكتفى أبناء الفقراء بقسط بسيط من التعليم الأولي والديني يساعدهم على أداء الأعمال اليدوية المناطة بهم.

وفي عهد إسماعيل تفاعلت البرجوازية المصرية سريعاً مع الأفكار الأوروبية ، وشهد مجلس شورى النواب جلسة تذكر الأوروبيين بما حدث في بداية الثورة الفرنسية عندما وقف "ميرابو" وقال إننا لن نخرج إلا على أسنة الرماح. ولقد رد النائب المصري محمد بك المولى كلمات "ميرابو" وقال إننا هنا: بإرادة الشعب ولن نخسر إلا بإرادة الشعب . وتتابع الأحداث سريعاً ، فقامت الثورة العربية وكانت انعكاساً لأحلام البرجوازية المصرية في تسلط السلطة ، وعندما فشلت الثورة عادت البرجوازية مرة أخرى إلى "الشرفنة" والتجمد. وبعد قرابة عشر سنوات من الاحتلال البريطاني في مصر تفاعلت الأفكار البرجوازية مرة أخرى بقيادة مصطفى كامل وظلت متفاعلة حتى تولى قيادتها سعد زغلول.

وفي هذه المرحلة تبلورت الأفكار والانجاسات بمسمياتها الحقيقية ، فكان أحمد لطفي السيد يدعو لنظام ديمقراطي ليبرالي. وكان طه حسين يدعو إلى العقلانية والرشد والتدقيق في العقائد والأفكار قبل التسليم بها. وأكد فيما أكد أن مصر تنتمي إلى حضارة وثقافة البحر المتوسط. ودعا آخرون إلى مبدأ فصل السلطات وعلمانية الدولة والدين لله والوطن للجميع. وكان المشروع الوطني للبرجوازية المصرية واضحاً بعد الاستقلال النسبي عام ١٩٢٢ ، لكنها فشلت في تحقيقه ، وكان الفشل نتيجة طبيعية للهيمنة الرأسمالية العالمية على مقدرات الأمة ، ونتيجة أيضاً أن هذه الرأسمالية المصرية نشأت في أحضان الاستعمار الغربي ومحملة بأفكاره ومبادئه. كانت البرجوازية المصرية مقتنعة بالغرب الأدنى وبرسالته الحضارية ، لكنها اضطرت إلى محاربتة بضغط من الشارع الوطني والحركة الجماهيرية والشعبية.

كانت تؤمن بأفكار حول الليبرالية والديمقراطية ،

انعداماً للفاعلية على الإطلاق، ولكنه مظهر ونتيجة مباشرة لموقف التبعية هذا. وكثير من المعايير المستخدمة للإشارة إلى تخلف الأنظمة التعليمية بالعالم الثالث، كارتفاع نسب الأمية أو انخفاض نسب المنتظمين بالتعليم أو انخفاض متوسط مستوى تعليم القوى العاملة، كلها في حقيقتها معايير مضللة، فأنظمة التعليم في الدول التابعة تعتبر صورة من الأنظمة التعليمية لدول المركز وتخدم صوراً من البناءات الاقتصادية الحديثة بها تخدم فقط قلة بسيطة من المواطنين، والمدارس الموجهة لهذه البناءات الاقتصادية لا يمكنها أيضاً سوى خدمة مجموعة صغيرة من المواطنين. (١٢) وهكذا تأخذ المدارس على عاتقها مهمة "اصطفاء" و"انتقاء" الطلاب، بدلاً من دورها الطبيعي بوصفها وسائط لتحقيق إمكانياتهم وذواتهم وطموحاتهم ووجودهم الاجتماعي.

وبنشأة النظام التعليمي في مصر على غرار النظام التعليمي الأوروبي - والفرنسي تحديداً - أصبح صورة مشوهة منه، وارتبطت نشأته هذه بتحقيق مصالح الرأسمالية المصرية المرتبطة عضواً بالرأسمالية العالمية، وبذلك فإن فاعلية هذا النظام كانت في تلك الأليات التي تحقق مصالح الخارج عن طريق قوى الداخل... ولكن الأمر تبلور أكثر فأكثر في عقد الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، بصورة فريق من المصريين الذين بحثوا للدراسة في أوروبا، وأخذوا يدافعون عن فكره ونظرياته على اعتبار أنها تحقق المصلحة الوطنية والموضوعية والحياد العلمي لهذا الفكر. وفي ذلك تتجلى أماننا حقيقتان، الأولى أن هؤلاء العائدين كانوا يعلمون بالأهداف السياسية والأيدولوجية لنقل الفكر الغربي والدفاع عنه، الثانية أنهم كانوا يجهلون ذلك عن قلة وعي... وفي كلتا الحالتين فإن الأمر محزن.

ج - معهد التربية العالي للمعلمين:

إننا يمكننا اعتبار عام ١٩٢٩، بداية ظهور البحث العلمي المنظم في مجال التربية، أو التنظيم

إلى جانب تكريس الفرنسيين والانجليز للتقسيم الاستعمارية التي ظلت تحكم النظام التعليمي حتى الآن.

ولقد انعكس هذا التشوه على دور التعليم في الوعي الاجتماعي، لأن الوعي بالتعليم كان محكوماً ومحدداً من قبل المستعمر والمسيطر، ولقد أسهم المستعمر في ازدواجية النظام التعليمي: تعليم ديني وأولي للفقراء، ينتهي بمرحلة محددة تقود إلى تقلد وظائف معينة هي وظائف الكتابة والنسخ، وتعليم علماني وابتدائي يقود إلى المراحل العليا من التعليم ويساعد على تقلد الوظائف العليا في المجتمع، وهذا النوع للأغنياء إلى جانب مدارس للذكور وأخرى للإناث، مدارس خاصة وأخرى عامة، وكان كل هم المستعمر من التعليم هو تخريج مواطنين فاقدين للوعي الاجتماعي ومشبعين بأهمية الاستعمار الحضارية وقادريين على القيام بالأعمال والوظائف الدنيا في الدولة. لذلك عارض الاستعمار وجود تعليم فني تقني وعال يؤثر في توجهات الإنتاج والاستقلال الاقتصادي وتطور القوى المنتجة، كل ذلك إلى جانب تميز المدن بالفرص التعليمية دون الريف. (١١) لذلك كانت الفرصة التعليمية متاحة أمام أبناء البرجوازية المصرية دون غيرهم من أبناء الشعب المصري.

ومن هنا فقد شهدت خلفية النظام التعليمي الحديث، تشويه الارتباط الجدلي بين حركة الواقع الاجتماعي، وحركة الفكر، بين التعليم والوعي نتيجة لسيادة التبعية الاقتصادية والثقافية من قبل الرأسمالية الأوروبية التي استجابت لها وتعاونت معها قوى داخلية - البرجوازية المصرية - والتي كان من مصلحتها الحفاظ على مجمل الأوضاع.

وفي الواقع فإن ذلك الأمر كان يشكل جوهر عملية "التبعية التربوية" والتي ساهمت بشكل فعال ومؤثر في "تنمية التخلف" وهذه التبعية هي إحدى الأدوات الرئيسية الأكثر دهاءاً، والأكثر خطورة وأهمية في تحقيق اندماج المجتمعات المتخلفة في النظام الرأسمالي العالمي في مطلع هذا القرن. لأن ما يبدو من انعدام فاعلية النظام التربوي في علاقته بالبناء الطبقي والاقتصادي ليس في حقيقة أمره

الوطنية الوليدة.

فى ضوء هذا التفسير المهم والأساسى فى تقسيم العمل، بالإضافة إلى بعض العوامل السياسية والثقافية الأخرى، ومنها على سبيل المثال: الحاجة إلى تخصيص بعض الوظائف الإدارية والفنية، وكذلك انضمام الجامعة الأهلية إلى وزارة المعارف، وتحولها بعد ذلك إلى جامعة حكومية فى عام ١٩٢٥، كان لابد من اهتمام الحكومة المصرية بالتعليم للوفاء باحتياجات قطاعات العمل التقليدية والحديثة، كما أن دستور ١٩٢٣ قد نص على مجانية التعليم فى المرحلة الأولى، وتم وضع خطة الدراسة بالمدارس الإلزامية فى عام ١٩٢٥، وأدى ذلك بالضرورة إلى زيادة الطلب الاجتماعى على التعليم.

إذن فلقد خلقت الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية الجديدة طلباً اجتماعياً ملحا على قطاعات التعليم المختلفة بدءاً من عشرينيات هذا القرن، وتهاافت الطلاب بوجه الخصوص على "المدارس الثانوية العلمية" تهاافتاً لم يكن فى إمكان وزارة المعارف اتخاذ الوسائل الكفيلة لمواجهة. ولم يكن من الغريب أن يتدفق أبناء الطبقات المحرومة على التعليم وأن تتعلق نفوسهم كل ذلك التعلق بالمحصل على شهادة تمكنهم من التوظيف خصوصاً فى ظل تردى العمل الزراعى، ولم يكن من الغريب أيضاً: أن تصبح هذه المشكلة من أعسر وأعقد المشكلات التى يتعين على المصلح الاجتماعى أو الاقتصادى أو التربوى مواجهتها" (١٥).

وإذا كان الحل السياسى والايديولوجى لهذه المشكلات يتمثل فى وضع قيسود على الطلب الاجتماعى المتزايد على التعليم، فإن الحل العلمى والتكنوقراطى يقتضى بناء أدوات لفرز وتصنيف الطلاب وإتقاء "أفضلهم" لمعالجة المراحل التعليمية التى تقضى إلى مكانات اجتماعية مرموقة وأهم من ذلك صيغ هذه الأدوات بالصيغة العلمية الموضوعية، التى لا يأتيتها الباطل من خلفها أو من بين يديها. وهكذا نشأ معهد التربية العالى للمعلمين فى عام ١٩٢٩ لينهض بمهمة مواجهة تلك المشكلات. تلك كانت المصلحة الاجتماعية والطبقية التى

التربوى فى مصر على يد أبنائها. وفى هذا العام أنشئ ما يعرف "بمعهد التربية العالى للمعلمين" والذى شهد مولده بداية النشاط المكثف والمنظم للبحوث التربوية والنفسية الامبيريقية فى مصر، بل فى العالم العربى، ومنذ البداية، بل وقبل البداية جاء مولد هذا المعهد من أحشاء العلم الغربى وأمعانه، وفى عصر السيطرة والهيمنة العسكرية للرأسمالية العالمية على بلدان العالم المتخلف ومنها مصر طبعاً. لذلك جاء هذا المعهد وما أنجزه من أنشطة علمية وبحثية فى مجال التربية كاجزاء لا تتجزأ من نسيج العلم التربوى الغربى، لا تتجزأ عنه لأنها مندمجة فيه ومتفاعلة ومتكاملة. (١٦)

ففى فترة ما بين الحربين، فترة الكساد العالمى، وأزمة النظام الرأسمالى العالمى فى مطلع الثلاثينيات، كانت مصر تمر بمرحلة تحول فى تاريخها الاقتصادى والاجتماعى والسياسى حيث حصلت على استقلال مشروط فى تشرين ٢٨ فبراير ١٩٢٢، وبدأت القوى الوطنية الراديكالية - يميناً ويساراً - تظهر على مسرح السياسة وتؤثر فى الحياة السياسية والأفكار والمعتقدات، ولقد ساعدت عوامل ثلاثة على هذا التحول خلال تلك الفترة هى: (١٤)

(أ) الأزمة الكبرى التى اجتاحت قطاع التصدير الزراعى التقليدى، بسبب مرحلة الكساد الكبير، التى اجتاحت السوق الرأسمالى العالمى من عام ١٩٢٢/٢٩، وأدت إلى وضع النظام التقليدى لتقسيم العمل موضع تشكك وتساؤل، كما عززت الاعتقاد فى أن المستقبل الاقتصادى لمصر يتطلب الأنشطة الإنتاجية.

(ب) ظهور المشروع الاقتصادى الوطنى، حيث بدأ خلال تلك الفترة نصيب رأس المال المحلى من جملة رأس المال الصناعى يتزايد بالإضافة إلى تأسيس عدد من المشروعات الاقتصادية المهمة التى تم تحويلها وتشغيلها بالكامل بواسطة المصريين (مجموعة مؤسسات بنك مصر).

(ج) تغيير السياسات الحكومية تجاه الصناعة المحلية وإدخال التعديلات على القوانين والتعريفات الجمركية، بحيث تساعد على حماية الصناعة

د - تعليم العامة وتعليم الخاصة:

ولقد أدى كل ذلك إلى تصارع الأفكار التربوية في تلك الفترة، لتعبر عن انحيازها الطبقي، حيث نجد "إسماعيل القباني" يؤيد ويدافع وينظر لفكرة "الانتقاء - الاصطفاء" للطلاب من خلال الاختبارات والمقاييس العقلية، حيث سيد فكرة وجود اختبارات بعد مرحلة التعليم الابتدائي - الأولى يوزع بمقتضاها الطلاب على أنواع التعليم المختلفة، فأصحاب القدرات العالية يوزعون على المدارس الثانوية الأكاديمية - العامة - ليواصلوا تعليمهم في الجامعات، وهؤلاء غالبا ما ينحرون من أصول طبقية واجتماعية غنية، ويوزع أصحاب القدرات المنخفضة على أنواع التعليم (الصناعي - الزراعي - التجاري) وهذا النوع من التعليم ينتهي بانتهاء المرحلة ولا يسمح بمواصلة الدراسة فيما بعد، وهؤلاء في غالبيتهم ينحدرون من أصول طبقية فقيرة وكادحة. وظلت هذه الأفكار تحكم حركة التربية في مصر للآن. ولقد تجاهل القباني ومدرسته، أن الاختبارات والمقاييس تعبر عن ثقافة وبيئة اجتماعية لمن وضعوها وصمموها، ولا تتم بالموضوعية والحيادية، لأنها تقبس حصيللة التعليم والتعلم بأوصاف اجتماعية معينة.

وفي المقابل، كان الاتجاه المعارض ضعيفا سياسيا، فلم يقو أمام خيارات النظام السياسي، ولقد عبر عنه بجلاء "طه حسين" الذي رفع شعار (التعليم كالماء والهواء) حق لكل مواطن دون اعتبار للون أو جنس أو طبقة، ولعل ذلك الأثر عند طه حسين يرجع إلى تأثره بالثقافة الأوروبية، وشعارات ومبادئ الثورة الفرنسية، فنأدى بفتح أبواب المدارس أمام الجميع، وأن تنأح الحرية للطلاب لتنتقل من نوع إلى آخر، لأنه لا ضرر البتة للأمة من تعليم أبنائها، إن كانت هي حقا تسعى بصدق إلى تعليمهم.

ولم تكن المعركة بين القباني وطه حسين معركة تربوية، فنية، بقدر ما كانت معركة سياسية واجتماعية، تعبر عن الموقف الاجتماعي لكل

دارت حولها حركة القياس العقلي في مصر منذ نشأة معهد التربية العالي للمعلمين، وضاعف من حرج الموقف أن صاحب اهتمام المعهد بسلوك جوة الذكاء والقدرات، منذ نشأته لجوء فلاسفته، ومفكره ومنظره إلى الفلسفة البرجماتية في التربية. وهذا تفسير معقول لحالة التخلف الشديد الذي تعاني منه النظرية التربوية والفكر التربوي في مصر. (١٦)

ونستطيع أن نؤكد هنا، أن الاتجاه إلى نقل الفكر الغربي كان متمقا مع التيار العام الذي سيطر منذ العشرينيات، فقد كان متفقا وتيار العلمانية المتزايد خاصة بين الحريين العاليتين، ومع ازدياد الاقتصاد الرأسمالي العالمي، وتطلع طبقة الرأسمالية إلى احتلال مكانة الأرستقراطية الاقطاعية القديمة، ودخول مصر من الناحية السياسية في فترة ديمقراطية ليبرالية - وإن تكن مشوهة - بدما من إعلان تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢، ثم حصولها على الاستقلال الشكلي بماهدة عام ١٩٣٦، وازدياد عدد المفكرين البرجوازيين الذين تعلموا في الغرب أو تأثروا بفكرة الوافد، وراحوا ينسجون على منواله .. لذلك لا نجد من المستغرب أن يستدعي الخبراء الأجانب مثل "سان" و"كباريد" للنظر في أحوال التعليم وإصلاحه في أوائل القرن العشرين، وأن يستدعي المختصون الانجليز والأمريكيون لإلقاء محاضرات في معهد التربية مثل "بوفيه" و"بون بود" وأن يشترك "إسماعيل القباني" وغيره مع المستر "جسكسون" في تأليف بعض الكتب لطلاب التربية. (١٧)

وترجع هذه الجهود جميعها إلى "إسماعيل القباني" الذي أثر تأثيرا بالغا في ترسيخ "التربية الحديثة" بمفهومها الغربي، وذلك من خلال كتاباته الكثيرة والمتنوعة إلى جانب اعتباره مفكرا تكتوقراطيا، مارس التجربة العملية في المدارس العديدة التي أنشأها "كالمدرسة النموذجية" وكذلك بتلاميذه الذين كانوا أول جيل يحصل على درجات الماجستير والدكتوراه في تخصص التربية، ولقد طبق القباني جميع أفكاره عملها حين تولى مناصب رسمية مختلفة في وزارة المعارف.



المجتمع . ومن هنا فترجعت حركة القياس العقلى فى مصر - فى ظروف تاريخية واجتماعية معينة - الأفكار الايدولوجية التطبيقية إلى مبادئ عقلانية لتوزيع التعليم على الطبقات الاجتماعية بشكل غير متكافئ..

ومؤدى هذه المبادئ العقلانية أن التعليم العام لا يقدر عليه سوى الطلاب من أصحاب الاستعدادات والقدرات العقلية العالية، ومادام التعليم العام أكاديمياً سيكون من شأنه أن يوجه الطلاب إلى الدراسات العليا، وإلى طلب الاشتغال بالمهن التى تؤهل لها هذه الدراسات ، وهى التى تعتبر فى نظرهم فنوناً راقية، ولكنه ليس من مصلحة الاقتصاد القومى أن ينصرف معظم المتعلمين فى الأمة إلى الاشتغال بهذه المهن، هى على كل حال قد أصبحت لا تتسع لاستيعاب المتخرجين سنوياً من كليات الجامعة والمدارس العليا. وسيزيد عجزها عن استيعابهم مع الزيادة المستمرة فى الإقبال على التعليم الثانوى. ولذا فعلينا أن نتجه فى تأهيل بعض الطلاب "ولعلمهم أقلية للدراسات العالية"، ويعد البعض الآخر إعداداً علمياً يؤهلهم للكفاح فى ميدان الأعمال الاقتصادية الصغرى" ويتم تصنيف الطلاب وتوزيعهم على أنواع التعليم المختلفة وفقاً لقدراتهم وذكائهم وعلى ذلك فالاعتماد على الامتحانات وحدها لا يكفى إنما "لابد أن تتدرج فى الاعتماد على مقاييس الذكاء" (١٩)

وتبشر هذه الفترة الليبرالية بأن الانتقال يجرى من مجتمع يرث فيه الأبناء عن الآباء امتيازات الفنى والوجاهة الاجتماعية، التى كانت سائدة فى المجتمع الإقطاعى الأوروبى، إلى مجتمع يدخل فيه الأولاد النظام التعليمى ويترقون فى دروبه ، ويكافأون على عملهم فيه بناء على كفاءتهم التى تقاس بوسائل شتى منها اختبارات الذكاء، واختبارات التحصيل المدرسى، وعلاقات الامتحانات الأخرى، وأى مؤشر "موضوعى" آخر يدل على انجذابهم الدراسى . وهكذا حلت هذه الوسائل الانتقائية الواضحة المعالم والبيدهية اللزوم محل المعايير السابقة التى تتمثل فى الطبقة الاجتماعية والخلفية الاقتصادية والاتصالات الشخصية. (٢٠) التى كانت سائدة فى

منهمما، وذلك على الرغم من محاولة المفكرين التربويين اليرجوازيين صيغها بالصيغة الفنية والتربوية ، على اعتبار أنها خلاف حول سياسة "الحكم والكيف" فى التعليم المصرى.

وإن أردنا أن نعرف الفرق بين مدرسة طه حسين فى التعليم ومدرسة إسماعيل القباني فى التربية فى كلمتين، فهذا الفرق باختصار هو أن طه حسين كان يريد أن يجعل من المدارس العليا جامعات، ومن التعليم الثانوى طريقاً إلى الجامعات. أما إسماعيل القباني فكان يريد أن يجعل من الجامعات مدارس عليا، ومن التعليم الثانوى طريقاً إلى التعليم الفنى المتوسط المكتسفى بذاته، الذى لا يتجاوزوه إلا الممتازون بالعلم والمال... أو قل إن طه حسين كان يريد لأبناء الشعب أولاً وقبل كل شيء أن يكونوا مواطنين مثقفين يفكرون لأنفسهم ويريدون لأنفسهم، ولا يساسون كالأنعام .. أما إسماعيل القباني، فقد كان يريد لأبناء الشعب أولاً وقبل كل شيء أن يكونوا أسطوانات .. مهرة يخمنون الإنتاج وليس لهم أن يتفلسفوا أو يفكروا فى نظم الحكم أو فى حقوق المواطنة وأواجبتها... ما دامت لهم قيادة قوية مستنيرة ، تفكر نيابة عنهم فى أمور السياسة وشئون الحكم. (٢٨) ولاشك أن ذلك هو الهدف الايدولوجى الذى كان يكمن خلف فكر وسياسة القباني فى التربية.

٣ - التعليم والاستحقاقية المزعومة:

وهكذا يتضح لنا أن الاهتمام بسيكولوجية الذكاء والقدرات العقلية والمقاييس لها فى السياق العام للبحث التربوى التجريبي مصالح اجتماعية محددة، وتتلخص هذه المصالح فى استخدام التعليم فى إنتاج التقسيم الاجتماعى للعمل، والمحافظة على الأوضاع الطبقيّة والعمل على ديمومتها، إلى جانب تصنيف الطلاب تصنيفاً هرمياً يتلالم والبناء الطبقي فى

والتنطرف في هذا الجانب أو ذاك يعد انحرافاً. (٢١)
ومن هنا يحق لنا القول أن لا شيء يخدم النظام
الطبقي القائم في مصر أكثر من الاختبارات التي
لا يرقى إليها الشك أو العيب - من وجهة نظرهم -
والتي تدعى قياس قدرة الشخص عند نقطة معينة
من الزمن ، على القيام بوظائف مهنية معينة .
ولكن ينسى هؤلاء دائماً أن هذه القدرة مهما
اختبرناها مبكراً في حياة الفرد ، إن هي إلا حصيلة
التعليم والتعلم بأوصاف اجتماعية معينة ، كما
يغفلون أن المقاييس الأكثر قدرة على التنبؤ هي
بالضبط المقاييس الأقل حيادية من الناحية
الاجتماعية. (٢٢) والواقع أن الامتحانات ليست
فقط عبارة عن أوضاع صيغة تتجلى فيها الخيارات
الأيديولوجية للنظام السياسي عن طريق فرض
تعريف محدد للمعرفة بل إن الامتحان هو إحدى
الوسائل الأكثر فعالية من أجل تشريب الثقافة
المسيطرة وتشريب قيمة تلك الثقافة بانهياره
الاجتماعي والطبقي لمن صاغوه وصمموه ووضعوا
أهدافه.

٤ - دور التعليم الاجتماعي والسياسي:

يسقط البرجوازية المصرية الكبيرة في يوليو عام
١٩٥٢ ، وصعود البرجوازية الصغيرة ، والتي عبرت
عنها حركة يوليومرت مصر بفترة تاريخية مختلفة
تماماً عن الفترة السابقة ، حيث ركز المشروع الوطني
الذي طرحه "جمال عبد الناصر" ، على دولة الحزب
الواحد والسلطة المركزية العلمانية القوية ، والطوح ،
والعدالة الاجتماعية ، والاتحياز للعالم الثالث ،
ومعاداة القرب ، وإقامة علاقات وتوازنات جديدة
على الساحة الإقليمية والدولية من خلال حركة عدم
الاتحياز والوحدة الإفريقية.
وفي إطار مشروع عبد الناصر ، انسحبت
البرجوازية الكبيرة مكروهة ، وارتقت البرجوازية
الصغيرة - التي تفاعلت والواقع الجديد وتخلقت

فترة تاريخية سابقة ، وعرفت هذه الحركة التربوية
عموماً باسم "الاستحقاقية - ME-
RITOCROCY وهي معايير لا تخفى تحيزها
الاجتماعي والطبقي نظراً لارتباطها بثقافة معينة
غالباً ما تكون ثقافة النخبة إلى جانب أنها تعد
اليوم إحدى أدوات الفرز الاجتماعي للطلاب عند
دخول مراحل التعليم. فالذي تغير فقط المعيار ، ولم
يتغير التحيز الأيديولوجي والفكري في المرحلة
الإقطاعية والمرحلة الليبرالية.

ولسنا بحاجة لأن نعدد الأمثلة التي توضع استناد
مفهوم "الذكاء" السائد في مجال التربية في مصر
إلى الفكرة التقليدية التي ترى في الذكاء : قدرة
عقلية يأتي الإنسان إلى الحياة مزوداً بها بحكم
مولده ، وهي كما نرى الفكرة القديمة التي روج لها
المفكرون العنصريون إبّان القرن التاسع عشر ، ونخص
منهم "Galton & Gobiob" دون أي سند
علمي ، بل قد يغيب عن البعض منا حقيقة انتماء
فكرة الذكاء الوراثي هذه إلى الفلسفات العنصرية
والتي من أبرزها الفلسفة النازية والفاشية... إلخ.

وهناك محاولات من قبل مصممي الاختبارات
الخاصة بالذكاء ، لوضع اختبارات محايدة أو
ديمقراطية ، ولكن إلى يومنا هذا لا نعرف اختباراً
واحداً توفر له تلك الحيدة أو هذه الديمقراطية ،
وذلك للسبب البسيط : أن مصممي الاختبارات لا
يمكنهم الخروج من إطارهم الثقافي الذي نشأوا فيه ،
وكذلك لأن الاختبار لا بد أن يفرق ويفاضل بين
المتخرجين.

إن الإصرار والتمسك بالمنحنى الناقوس ، هو هدف
الأيديولوجيا البرجوازية في تدعيم الواقع الاجتماعي
الذي يخدم مصالحها ، فهم يبشرون أن الواقع تتوزع
فيه الخصائص الإنسانية والاجتماعية وفق المنحنى
الاعتدالي ، أي وفق قانون الصدفة ، وعلى هذا يكون
المجتمع مكوناً من كثرة تعيش في رغد العيش ،
وقلة تعاني ، وقلة تعيش في بلخ ، وهو ما يناقض
الواقع الاجتماعي الفعلي ، ففي الواقع الفعلي لا نجد
أثراً لهذا التوزيع الاعتدالي القائم على فكرة ميتا
فيزيقية روج لها Quetlot مؤداها : أن الاعتدال
والوسطية هما الخير والجمال في مظاهر الحياة

الدرس وانتهاء بالمستويات العلمية والثقافية المتدنية للخريجين وكذلك فشل النظام الاقتصادي التابع في توفير فرصة عمل شريفة لكل خريج.

ولم تكن وعود الستينيات والسبعينيات التربوية ، طرأاً مصرياً أو وطنياً خالصاً ، وإنما هي آراء ونظريات تم وضعها بواسطة علماء الولايات المتحدة الأمريكية ، ثم نقلت بواسطة رجال التربية المصريين. وكذلك كانت - وما زالت - التعديلات والإصلاحات التي نفذت خلال الثلاثين عاما الماضية لتحقيق هذه الوعود ، تعديلات وإصلاحات أملت لها وطرحتها النظرية التربوية الأمريكية. (٢٤) وتلخصت في الكم وليس الكيف ، وأفضت محاكاة سياسات النمو الاقتصادي للغرب إلى غو كمي مصاحب في التعليم ، ترتب عليه زيادة كمية في عدد المدارس ومعدلات الاستيعاب والقبول ، دون إحداث تغييرات جوهرية داخل النظام التعليمي سواء من حيث شكل المؤسسة التعليمية أو نوعية العلاقات الاجتماعية بداخلها ، التي لم تخرج كثيراً عن علاقة السيطرة الأبوية. (٢٥) ولقد كانت هذه الإصلاحات بدورها نتاجا للعلاقات الاجتماعية بين الطبقات ، وبين الحاكم والمحكوم ، وكلها بلا شك تتركس نطفاً محدداً من العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع المصري ، والتي تعزز السيطرة والتوجيه القوي.

هكذا تطور نظام التعليم المصري - في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات - وفقاً للأنموذج غربي مستورد ، وسانده ودعمه ، نظام بحثي يركز على النقل والنسخ بوعي أو بدون وعي .. ولقد عزز ذلك عدة آليات منها على سبيل المثال :

- سبل البعثات التي تدفق إلى المعسكر الغربي لتحصيماً وتكريساً للنظرية التربوية الغربية واعتقاداً أن الخلاص سوف يكون على يديها .

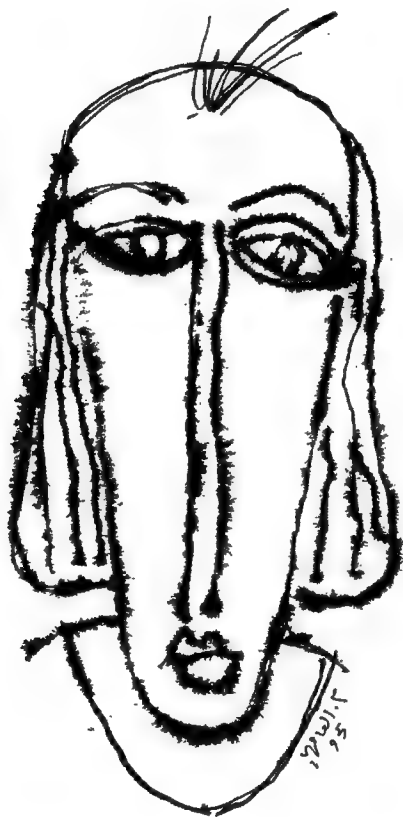
- البحوث التربوية المشتركة ، والتي أصبحت أحد مظاهر التواجد الأمريكي الثقافي في مصر... والتي تغلغلت إلى كافة جوانب الحياة التربوية بدءاً من وزارة التربية والتعليم وانتهاء بالمدارس في القرى والتنجوع.

- استقدام الخبراء الأمريكيين - لاحظ بدء النظام التربوي في عهد محمد علي بحركة الاستقدام

طبقه برجوازية بيروقراطية حلت محل البرجوازية القديمة بامتلاكها الثروة والسلطة في البلاد - درجات السلم الاجتماعي من خلال سيطرتها على الثروة والسلطة . كبرت وتشبعت بالثراء والنفوذ والطموح من خلال جهاز الدولة ثم انحازت في وقت لاحق إلى البرجوازية القديمة ، ونشأت الجسور بينهما من خلال علاقات المصاهرة والمصالح الاجتماعية ، وشكل الاثنان قوة أجهزت على مشروع عهد الناصر وعجلت بنهايته بعد هزيمة ١٩٦٧ ، وتولى السادات السلطة ، واستجاب السادات للتصالح الجديد ، فجسد الاتجاهات المسماة بالاشتراكية ، وأعلن سياسة الانفتاح الاقتصادي ، وتباعد تدريجياً عن الانتماء العربي ، وأكد على هوية مصر الفرعونية والمتوسطية ، ونجاوز كل الثوابت في الصراع العربي الإسرائيلي ، وطار إلى القدس ، ووقع اتفاقية كامب ديفيد ، ثم معاهدة السلام ، وقطع العلاقات مع الاتحاد السوفيتي وناصبه العداء ، وانحاز تماماً إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وتم دمج الاقتصاد المصري في منظومة النظام الرأسمالي العالمي تماماً ، وأصبحت مصالح الخارج هي مصالح الداخل والعكس ، وتزايد الوجود الأمريكي في مصر سياسياً وعسكرياً وثقافياً وإعلامياً وتربوياً....

ولكن ماذا حدث في مجال الفكر التربوي ، رغم سبقنا ومبادرتنا بالأخذ في النظرية والتطبيق عن الثورة الغربية منذ العشرينيات للآن. وما طرح علينا من فكر وردي عن التحديث والرخاء المرتبطين باقتباس الأنموذج التربوي الغربي؟ لاشك أن الإجماع السائد بين رجال التربية في مصر حول التدهور الحاد الذي وصلت إليه التربية في مصر ، حقيقة قلاً ليس فقط أدبيات التربية وإنما نطالعتها صباح مساء في الصحف الشعبية وكافة منابر الرأي والفكر . (٢٣) أي أن الرأي العام المصري يتحدث عن تلك الأزمة التربوية حديثاً بصوت مرتفع في هذا الأيام...

والأزمة التربوية الطاحنة التي تعاني منها في مصر تعتبر أزمة شاملة تمس كافة جوانب العملية التربوية بدءاً من عدالة القبول في المدارس ومعاهد التعليم ومروراً على ما يجري داخل الفصول وقاعات



١٠٠
١٠٠
١٠٠

اجتماعية قاسية وظالمة. ولقد ترتب على تلك الأوضاع الطبقية تركيبية تربية متسجمة معها ومحقة لأهدافها وذلك لأن البنات الاجتماعية العازلة والقاسية تجد صداها في بنات تربية أكثر عزلة وقسوة .. ومن أشكال التعبير السافر لهذا الأمر، ازدواجية النظام التعليمي المصري إلى نظامين تعليميين يتوزان دون أن يلتقيا، يختص أحدهما باستقبال الغالبية العظمى من الأطفال الذين ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية الفقيرة، على حين يقتصر النظام الآخر على تعليم أبناء الصغرة من أبناء الطبقات الغنية. (٢٦)

وفي هذه الحالة يعكس الازدواج التعليمي التركيب الطبقي للمجتمع المصري، والذي يظهر فيه انقسام المواطنين بشكل سافر إلى طبقات متميزة متفاوتة الثروات والسلطات... ومن هنا فليس غريبا أن نجد في نظامنا التعليمي أنظمة تعليمية متوازنة وغير ملتقية، التعليم الثانوي العام، الثانوي الفني (الصناعي، التجاري، الزراعي)، التعليم الديني، التعليم الأجنبي، ومدارس اللغات... إلخ.

ويؤكد هذا الازدواج فشل النظام التعليمي في استيعاب جميع الأطفال الذين هم في سن التعليم للمرحلة الابتدائية، فلقد كان مقررًا أن يصل الاستيعاب إلى ١٠٪ عام ١٩٧٠م، لكن لم يتحقق ذلك. ففي عام ١٩٨١/٨٠ بلغت نسبة الاستيعاب في المرحلة الابتدائية ٦٥٪ والإعدادية ٥٥٪ والثانوية ٤٠٪ والتعليم العالي ١٠٪ بما في ذلك التعليم الأزهرى. إلى جانب أن النظام التعليمي غير راغب أصلا في الاحتفاظ بجميع الأطفال في مراحل التعليم المختلفة، وذلك تمشيا مع سياسته الانتقائية كركيزة قوية للنظام الرأسمالي العالي المعلن أو المستترة. كل ذلك يجعل النظام التعليمي يعتمد أساليب مختلفة للحيلولة دون مواصلة أبناء الفقراء للتعليم (شروط القبول، الامتحانات، مكاتب التنسيق... إلخ) وذلك حماية له من مخاطر تعليم أطفال الفقراء.

يدعم ذلك ظاهرة التسرب من التعليم، وهي تقع على عاتق الفقراء وحدهم، ففي دراسة للعام الدراسي ١٩٧٢/٧١ - ١٩٧٧/٧٦، أكدت على

من الغرب - بوساطة وزارة التربية والتعليم لوضع المخطط والمشاريع للإصلاح التربوي في مصر. ولقد كان هذا إحدى آليات تدعيم التبعية الثقافية من الداخل في مصر، ومظهر من مظاهر إفلاس الفكر التربوي التبعية.

كانت هذه المظاهر موجودة في الستينيات بدرجة لم تشكل ظاهرة ملفتة للنظر، نظرا لكثرة الشعارات التي رفعت في وجه الغرب الأمريكي تحديدا، إلا أنها استشرت بدرجة ملحوظة في السبعينيات بعد اندماج النظام الاقتصادي المصري في منظومة النظام الاقتصادي العالمي، وبتم إحكام القبضة عليه تماما من كافة الجوانب. ولكن بدءا من الخمسينيات كانت الفلسفة البرجماتية هي محور العملية التربوية وموجهها الأساسي في مصر. ولقد ترتب على ذلك تنوع الأدوار الاجتماعية والسياسية التي لعبها التعليم المصري - ومازال - بدءا من ارتباطه بالنظرية التربوية الغربية وللآن، وسوف نلقى الضوء فيما يلي من صفحات حول هذا الدور الاجتماعي والسياسي.

يتمايز المجتمع المصري - مثله في هذا مثل أى مجتمع طبقي - إلى طبقات وفئات اجتماعية متباينة ومتصارعة، لكل منها مصالحها التي تدافع عنها، ولكل منها أيديولوجيتها التي تعد أداة لترويج فكرها ونشره بين طبقات الأمة، بغية إحداث رأى عام قوى تجاه الأفكار والمبادئ، التي تدافع عنها، وعلى الرغم من صعوبة تناول البناء الطبقي في مصر الآن، بالدراسة التحليلية لاختلاف المدارس الفكرية داخل الاتجاه الواحد... إلا أن الشيء الثابت واليقيني أن في مصر طبقات رأسمالية عفنة لا تتجاوز ٥٪ من جملة السكان تستحوذ على أكثر من ٢٥٪ من الدخل القومي، والطبقة الوسطى التي لا يتجاوز عددها ٢٠٪ من جملة عدد السكان تستحوذ على ٥٠٪ من الدخل القومي، والطبقات الفقيرة والشعبية التي تمثل أكثر من ٧٥٪ من جملة السكان، نصيبها من الدخل القومي لا يتجاوز ٢٥٪، هذه حقائق واضحة وبديهية ومقرة من الهيئات الدولية والبنكية في مطبوعاتها ومنشوراتها العديدة، أى أن المجتمع المصري يمتاز بتركيبية

ما يلي: (٢٧)

- إن أعلى نسبة للتسرب كانت بين أبناء الفلاحين الفقراء والمعلمين ، حيث بلغت ٤٥.٦٪ ، وأقل نسبة هي بين أبناء التجار حوالي ٣.٤٪ أما أبناء العمال فكانت ٣٢.٦٪ وأبناء الموظفين حوالي ٦.٧٪.

- كما أن أعلى نسبة تقع في الأسر التي عددها ٥ أفراد بنسبة ٢٥.٧٪ ثم ٤ أفراد بنسبة ٢٢٪ يلي ذلك الأسر التي عددها ٧ أفراد فأكثر. أما أقل نسبة فتقع في الأسر التي عددها أقل من ثلاثة أفراد حوالي ٦.٧٪.

- إن الوضع الطبقي له تأثير على تسرب الطلاب ، حيث وجد أن المتسربين لا يوجد بينهم حالة واحدة ، لذوى الدخول المرتفعة ، بينما وجد ٣٧.٥٪ لذوى الدخول المتوسطة ووجد ٥٦.٢٪ لذوى الدخول المنخفضة - الفقراء والكادحين - وحسب بيانات وزارة التربية والتعليم ، فإن التسرب في التعليم الابتدائي تعاني منه الأسر الفقيرة في الريف والأحياء الشعبية في المدن بحوالي ٤٠٪ من عدد السكان ، ويندر وجوده في الأحياء الراقية بالمدن أو بين أبناء الملكيات الكبيرة في الريف.

إن فتح باب التعليم لجميع الأطفال كشعار سياسي، يوازيه خلق صعوبات كثيرة عن طريق المناهج وطرق التدريس والامتحانات ، ، مما يضطر معظم الطلاب إلى ترك المدرسة في السنوات الأولى من دراستهم - إلى جانب الظروف الاقتصادية والاجتماعية - أما الباقون فيتماقظون تدريجيا كلما ارتقىنا في سلم التعليم. وهكذا يكون النظام التعليمي قد منع الطلاب أن يتعلموا دين أن يتمتعهم من دخول المدرسة. والمسئولية هنا لا تقع على النظام التعليمي ظاهريا ، ولكنها تقع على الأطفال الذين لم يستطيعوا أن يتابعوا دراستهم لأنهم كسالى أو غير موهوبين ، ويستمر في المدارس أولاد الذين صنعت المدارس من أجلهم ، أي أولاد الطبقاتت الميسورة والحاكمة - صفوة المجتمع المصري - هؤلاء

هم الذين تعددهم المدرسة لتسلم الحكم فيما بعد ،

والاستمرار بالمجتمع على ما هو عليه.

وهناك العديد من الدراسات التي تدعم هذا الرأي - ولقد أشرنا إليها في بداية الدراسة - إلا أننا سوف نعرض لبعض نتائج دراسة قمنا بها في الريف المصري ، وكانت تهدف إلى كشف العلاقة بين الوضع الطبقي ونوعية التعليم. واتضح لنا جملة من الحقائق الهامة منها: (٢٨)

- إن الفرصة التعليمية لطلاب العينة ليست متكافئة ولا متساوية ، بل عبرت عن انحيازها لصالح من يملكون ضد من لا يملكون. فبالنسبة للأسر الريفية المعلمة ، بلغت نسبة أبنائها المتحقين بالتعليم الابتدائي حوالي ٢٨.٥٪ ، والتعليم الإعدادي حوالي ١٦.٣٪ وفي التعليم الثانوي العام بلغت هذا متدنيا حوالي ١.٦٪ مقابل ٦٪ في التعليم الثانوي الفني . أما بالنسبة للتعليم العالي فبلغت ٠.٦٪.

- أما بالنسبة للأسر الفقيرة فبلغت نسبة أبنائها بالتعليم الابتدائي حوالي ٢٣.٣٪ ، الإعدادي حوالي ٢٠٪ ، والثانوي العام ٢.٦٪ ، وحوالي ٥.٥٪ للتعليم الثانوي الفني ، أما التعليم العالي فبلغت ٠.٩٪.

- أما الأسر غير الفقيرة فبلغت نسبة أبنائها بالتعليم حوالي ٩٤.٤٪ والإعدادي ٨٠.٤٪ والثانوي العام ٦٣.٨٪ والفني ٢٠.٤٪ أما التعليم العالي حوالي ٢٨.٧٪.

وعلى ذلك فإن النظام التعليمي المصري يخدم أبناء الطبقة الميسورة ، ويشكل أداة شرعية لإبعاد أبناء الطبقات الفقيرة. وهكذا تنقلب الامتيازات الاقتصادية والاجتماعية عن طريق المدرسة إلى استحقاقية ثقافية ، وتوصل حاملها إلى المراكز الحساسة في الدولة ويتمن بذلك استمرار نظام الحكم القائم "النظام التعليمي في النهاية هو انعكاس هيكلية للاقتصاد الحر في المجتمع الطبقي ، وهو تناقض وسباق وانتقاء ، ورحلة التعليم من أولها إلى آخرها ليست إلا سباق يتولد أو يقصر عبر حواجز وامتحانات ومباريات " (٢٩) لا يستطيع اجتيازها إلا من كان يملك القدرة المالية والمكانة الاجتماعية.

من هنا لابد أن نتساءل: هل الرسوب والتسرب

شديدة البطء..

وإلى جانب كل ذلك فإن التعليم المصري يعد إحدى الأدوات التي تستخدمها السلطة السياسية لحمل الناس على الطاعة والقبول والإذعان للنظام القائم . ومن هنا فإن المدرسة تلعب دوراً سياسياً إلى جانب دورها الاجتماعي المتمثل في التمايز الطبقي القائم على حيازة شهادة تمكن من الصعود على السلم الاجتماعي باعتبارها الطريق الوحيد "المشروع" للصعود من بين الجماهير إلى مراتب الصفوة ، ويمنع الفرد عملياً من انتهاج طريق آخر للتقدم ، واستناداً إلى حجة مجانية التعليم - وهي زائفة - يرسخ الاعتقاد في ذهن الشخص في المراتب الاجتماعية الدنيا بأنه هو وحده المسئول عن وضعيته الاجتماعية المتدنية . (٣١) وليست الظروف الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع .

لقد تحولت المدرسة إلى صنم عبود طالم لا يحصى إلا من يدخل هيكله ، إنها تصنف الناس مراتب وأقداراً وبالجمعية فهي تخطط من أقدارهم . وهكذا ليس أمام كل من يتدنى قدره إلا أن يقبل الرضوخ ، فالأولوية الاجتماعية لا تمنع إلا بقدر ما يسمح به المستوى التعليمي . (٣٣) وفي كل أرجاء مصر نرى أن المزيد من المال يتفق على المدارس يعني المزيد من الامتيازات للقلة على حساب الغالبية ، وفي النظام التعليمي المصري ، تقدم الروح الأبوية المتعالية التي تمارسها الصفوة كممثل أعلى للسلك السياسي لابد أن يحتل ذلك من خلال البناءات الهرمية داخل مؤسسات التعليم .

وإلى جانب الدور السياسي للتعليم هذا ، فإنه يعد أداة للتلقين السياسي ، وغرس قيم مجتمع الاستهلاك ، وعلى الرغم من الشعارات السياسية التي ترفع يدعى أن التعليم في مصر محايد ، إلا أن التعليم لا يمكن أن يكون محايداً ، فـ المدارس تستخدم كأداة للتوجيه السياسي ، سواء تم ذلك علناً في البرامج والكتب أو في "المنهج الخفي" ومن ثم يتحول المدرس إلى "مرب سياسي" يقوم بتلقين سياسة الدولة ويعمل على المحافظة على الوضع الراهن ، وليس تغييره . لهذا ليس من الغريب أن تجذب وظيفة التدريس عادة العناصر المحافظة ، أكثر

والفشل والتأخر المدرسي إخفاق من قبل الطلاب؟ أم إخفاق من قبل المدرسة؟ أى من قبل المجتمع والسياسة التي جعلت المدرسة على ما هي عليه الآن؟..

ليس من شك في أن نسب التسرب والأمية المرتفعة قد يصاحبها نظام تربوي كفاء وفعال، والمتحقون بمدراس مثل هذا النظام حينما يجدون أن تعليمهم لن يزودهم بفرصة الحصول على عمل أفضل من المتاح لغير المتعلمين، فلا مناص أمامهم من الهروب إلى حقل العمل، فليس من الدقة العلمية في شيء، إذن أن نتكلم عن هذا التسرب بوصفه محصلة لانعدام كفاءة التعليم، وانخفاض مستواه كما هو الاعتقاد السائد في مصر، بل إن ما يسمى بالتخلف التربوي في دول الهامش، هو في حقيقة أمره "تنمية تربوية مشوهة" نشأت عن تركيز دول المركز واهتمامها بأهداف وخصائص تعليمية معينة . كان تحقيقها في مصلحته على حساب الوظائف التربوية القومية ، وعلى حساب المنافع الاجتماعية في مجملها . هذه النسبة التربوية المشوهة نتاج نظام اقتصادي تابع يسيطر عليه التقسيم الدولي للعمل، ويستدل على ذلك أن البناء الاقتصادي والاجتماعي التابع يظل دائماً عديم القدرة على استيعاب كل المتعلمين . (٣٠) لهذا فالحديث عن ديمقراطية التعليم في المجتمعات التابعة ، أي إسهام التربية في تحقيق الفائدة الاجتماعية الممكنة لكافة المواطنين، حديث واهم لا أساس له من الصحة والعقلية .

وعلى الرغم من التوسع الكمي الذي حدث في التعليم في مصر في الستينيات والسبعينيات، وعلى الرغم أيضاً من أن نسبة أكبر من الطبقات الشعبية تتمكن من الحصول على قدر منه، إلا أن المدرسة ما تزال تقوم بدورها كاملاً في عملية التنشئة الانتقائية التي تتجه دائماً نحو الإبقاء على النظام الاجتماعي القائم، فالطبقات الاجتماعية المسبورة التي بيدها السلطة السياسية والثروة الاقتصادية هي التي ترسم السياسات التعليمية لتحقيق هذا الهدف، وإن كانت الضغوط الشعبية تضطرها - مؤقتاً - إلى رفع نسبة انخراط الطبقات الشعبية بمعدلات

تلك الأصوات ، هي استجابة لشروط البنك الدولي وصندوق النقد الدولي وغيرهم من الجهات الدولية التي تركز سياستها على إفقار الفقراء وحرمانهم ثقافياً ومادياً ... تتوأكب تلك الأصوات مع كل بداية عام دراسي جديد. ولعل تلك الاستجابة هي لتحقيق مصالح الفئات الداخلية وتحقيق الهيمنة الرأسمالية العالمية ، والتي تنم من خلال تحقيق شروط تلك الجهات الدولية ، التي تخشى تعليم الفقراء وتحزهم ويرجع ذلك إلى عدة عوامل استحدثت على صعيد الاقتصاد المصري التابع في السبعينيات والثمانينيات: (٣٥)

- العدول الواضح عن اعتبار المنظومة التعليمية بمثابة سبيل من أهم سبل الرقي الاجتماعي للأفراد .

- إيجاد الوسائل للحد من المصاريف المخصصة للتربية والمعتبرة كغيرها من المصاريف الاجتماعية بمثابة العبء الذي يشقل كاهل رأس المال التابع والمتأزم "داخلياً" من جراء فقدان التحكم في إعادة إنتاج قوة العمل و"خارجياً" من جراء تواصل الأزمة الرأسمالية العالمية ولعدم تدفق الشرائح المحلية الغالبة إلى حد الآن في الحصول على مكانة تذكر في صورة تدويل الإنتاج الرأسمالي.

- توفير شرط متصل باليد العاملة ، يعد من أهم متطلبات انتصاب الرأسمال الأجنبي في مصر ، التي تحاول التصنيع في إطار المنظومة الرأسمالية العالمية. وكل ما تصبو إليه الرأسمالية المصرية المساهمة في التصنيع التابع (جنرال موتورز... المشاركة... كلورايد إلخ) بتخليق أشكال صناعية ذات تكنولوجيا "سفل" تطلب أصنافاً متدنية القيمة من قوة العمل ، وهو ما يعنى انضهار صيرورة العمل في الإنتاج المتدجج الرأسمالي الاحتكاري ، وما يفرضه من وحدة متناقضة بين تقوية المهارات (في المراكز) وسلبيها (في المحيط). يترتب على هذا أن المتسربين من المراحل التعليمية والمتخرجين من التعليم الأساسي هم قوة العمل الحقيقية والتي تخضع لشروط أصحاب الأعمال في ظل هيمنة القطاع الخاص.

من العناصر الثورية والراдикаلية ، وبالإضافة إلى ذلك فإن النظام التعليمي يعمل على غرس قيم مجتمع الاستهلاك التابع، بل يصبح التعليم كله في المجتمع الرأسمالي التقدم والمتخلف على السواء جزءاً من "صناعة الدعاية" يقنع الناس بأن يشتروا السلع ويستهلكونها. (٣٣)

إذن فالتعليم المصري يلعب دوره الطبيعي في التحيز الطبقي والدعاية السياسية، حيث يتحيز التعليم ، منهجاً ، وإدارة ، ونظاماً ، وسياسة قبول ، لصالح الأغنياء ضد الفقراء. وعلى الرغم من الشعارات البراقة التي رفعت من قبل السلطة السياسية عن حياد التعليم وأنه متاح للجميع وفق قدراتهم واستعداداتهم التي تؤهلهم للاتحاق به، ونسئ أصحاب تلك الشعارات ، أن القسدرات والاستعدادات هي ذات طبيعة اجتماعية وطبقية بالدرجة الأولى، لأن البناء الهرمي لنظام التعليم ، والبناء الهرمي للعلاقات الاجتماعية بين الطلاب والمعلمين والإدارة ، تعكس بشكل واضح تحيز نظام التعليم للأغنياء ضد الفقراء . والقسدرات والاستعدادات التي يتحدثون عنها، ما هي إلا قدرات واستعدادات ترتبط بالأصل الاجتماعي، لأن شروط القبول والنجاح تأتي من تلك الاستعدادات التي يدمعها تفوق أبناء الأغنياء واستمرارهم في التعليم عن أبناء الفقراء لعدم مقدرتهم المادية على تنمية وتطوير تلك القدرات والاستعدادات التي يتحدثون عنها ، والتي أصبحت تعرف في الأدبيات التربوية اليوم باسم "الاستحقاقية أو الجدارة المزعومة". (٣٤)

ومن هنا فليس غريباً أن تظل كل فترة بعض الأصوات الداعية إلى ترشيح سياسة التعليم، وترشيح القبول والحد منه ، وإلغاء المجانية ، لأن المتخرجين أكثر من حاجة المجتمع. متناسين أن نسبة ١٠٪ من هم في سن التعليم العالي، هم فقط الذين يتلقون تعليماً عالياً، فكلما زادت نسبة أبناء الفقراء في مراحل التعليم يتزعج المنظرون البرجوازيون ويخشون أن يتسرب العلم والمعرفة المشروطة إلى عقول أبناء الفقراء ، فيطالبون باستبعادهم علناً ، ولا تكفيهم تلك الأدوار التي يلعبها التعليم والمكاسب التي يحققها لهم... ولعل

٥ - الدور الغائب للقوى الوطنية والشعبية:

من خلال العرض السابق لأزمة التربية في مصر وإفلاس الفكر التربوي الذي يتجلى بصورة صارخة ، نجد أن الحركة الوطنية والشعبية غائبة تماماً عن خوض معركة التربية ، واعتبارها أهم الميادين التنافسية لتربية وتنشئة أجيال قادمة سيكون بيدها مصير ومستقبل الأمة ، ولا نجد لتلك الحركة التي تملك أحزاباً علمية وجرائد وأحزاباً سرية ونشرات أى صوت مسموع فى تلك المعركة المصرية ، إلا فى المناسبات التربوية ، أو حينما يطفى القرار السياسى فى حل قضايا التربية ، وحتى فى تلك المناسبات فإنها تنظر إلى قضية التربية نظرة فنية تغيب عنها الرؤية والموقف السياسى المحدد ، وتعلو بعض الأصوات هنا وهناك من باب القدرة على الخوض فى كافة القضايا المثارة ، ودائماً ما تكون معالجة الموضوعات كرد فعل لقرارات السلطة السياسية ، وتفتقد الحركة الوطنية السعى الدائم والدائب لمعالجة قضايا وأزمة التربية باعتبارها أعقد المشكلات الاجتماعية التي تواجه البلدان التابعة اليوم...

إننا نعتقد أن الكفاح والنضال التربوي لا يقل شأنًا عن الكفاح والنضال السياسى ، ومن هنا فإننا نعيب على الحركة الوطنية والشعبية أسلوب معالجتها لقضايا التربية وتوجيهات خطابها السياسى والتربوي ، فهو دائماً خطاب موجه إلى السلطة باعتبارها تملك كل شيء ، وإلى مثقفيها - المثبرين - ومن هنا تظل القضايا وحلها مرهونة بسماحة "السيد الرئيس" أو اهتمامه بتلك القضايا أو قناعته بها ... إن الخطاب يجب أن يكون موجهاً بالدرجة الأولى إلى الجماهير وإلى طبيعتها الثورية من أجل إحداث وعي وطني عام والشفاف حول القضايا الجماهيرية المصرية ، لكي تنهض الجماهير وتدافع عنها - لأن الحديث مع الطبقة الحاكمة والمسيطرة يعنى أن نجعلها تتخلى عن امتيازاتها الطبقيّة والفكرية ، وهى لن تتنازل عن ذلك بسهولة أو من خلال الحوار العقلاني. لذلك فإننا نطرح على

الجماهير والكادحين عامة وعلى الطليعة المثقفة خاصة تلك القضايا التربوية بهدف إثارة الوعي وخلق رأى عام وطني مستنير متاهض:

- لم تعد المساواة التعليمية تعنى إتاحة الفرصة لدخول المدرسة ، بل أصبحت تعنى فى المقام الأول ضمان استمرار الدراسة ، وكذلك ضمان الحصول على وظيفة أو عمل بعد التخرج يتساوى فيه الجميع ، كما أن المساواة التعليمية لا يمكن أن تتم فى غياب المساواة الاجتماعية فى المجتمع ، بل المساواة الحقيقية فى شروط الحصول على المعرفة والاستمرار فيها والانتفاع بها فى الحياة العملية.

- لا يمكن تحقيق تكافؤ الفرص التعليمية باليساطة التي يتصورها البعض ، فإزالة العوائق الشكلية ، وحتى العوائق المادية لا تكفى نظراً لإبقاء العوائق المؤسسية والأيدولوجية.

- يترتب على ذلك إعادة طرح التساؤل الذي عجز الكثيرون عن الإجابة عنه ، وهذا التساؤل الذي لا صهر من منه هو: هل يمكن حل مشكلات اجتماعية بوسائل تربوية؟ وهل نترك الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية تتروى وتضطرب عقول الناس معها وتخرّب معنوياتهم وتتلاعب بانفعالاتهم وعواطفهم حتى إصابة صحتهم الجسدية والنفسية إصابات بمسئّة؟ ثم نحاول حل تلك المشكلات عن طريق إصلاحات من مثيلات الإصلاحات التربوية؟ فهل يغنى الإصلاح التربوي عن الإصلاح الاقتصادي والاجتماعي ويحل محله؟ هل يمكن تحقيق الإصلاح التربوي نفسه بوساطة الممارسين التربويين؟

والجواب يحمله المستقبل فى طياته ، ولكن الاعتقاد يقول إن التخفيف من اللامساواة أمام التربية والثقافة إن يتحقق إلا بتجنب اللامساواة الاقتصادية والاجتماعية ، وكذلك أن أهل التربية يتحملون جزءاً فقط من مسئولية التغيير التربوي أما المسئولية الكبرى فتقع على عاتق السياسيين وسائر المواطنين والنقابات المهنية والأحزاب السياسية ، أى مجمل الحركة الوطنية والشعبية المناهضة لتلك الأوضاع.

- إن تحقيق فعالية للنظام التربوي تتعلق بعامل خارج عن دائرة فعالية المربين والتربويين ، وتتعلق

- tions, 1977).
- Boudelt C., and Establet, R., Scool Capitalism In France. (Parid, Maspers, 1972).
- Bowles, S. and H. Gintis, schooling in Capitalist America: Education Reform and the Contradictions of Economic Life, (n.y. Books, 1976).

- I Van, Illich, De-schooling Society, (N.y. Penguin Books, 1973).

(١) ن. بارتس وآخرون ، ديمقراطية التعليم وسيكولوجية التربية ، ترجمة : زهير السعداوي (بيروت : دار بن خلدون ، ١٩٨٠) ص ١٢.

- Bowles, S. "Education, (٢)- Social Confilct and even Development". In the Edu-vation Dileme, Policy Issues for Development Cauntries in 1980's. Edited by, john Simmons, (The World Bonk, Pergramon, Press, U.S.A 1980), PP. 207 - 217.

(٣) التربية المعاصرة ، العدد الرابع ، يناير ١٩٨٦ ، بدلا من المقدمة ، ص ١١.

- Paulo Friere, Pedagogue (٤) of the oppressed, (Hammondswarth, Penguin Book, 1975), PP. 100- 105.

(٥) التربية المعاصرة ، العدد الرابع ، يناير ١٩٨٦ ، بدلا من المقدمة ، ص ١٤.

- (٦) ن. بارتس وآخرون ، مرجع سابق ، ص ١٣.
(٧) شيل بفران ، تأثير فلسفة التنوير على حركة الفكر التربوي في مصر ١٨٠٥ - ١٩٠٨ (رسالة ماجستير غير منشورة كلية التربية ، جامعة

مباشرة بالسياسة العليا بالنظام الحاكم ، وهي عبارة عن اتخاذ قرار سياسي صادق وجدى يحقق مصالح الغالبية من جماهير الفقراء - ويقضى بتحقيق تكافؤ الفرص بشكل فعلى أمام الجميع بعيدا عن التمايزات الطبقية والاجتماعية!! وهنا لابد أن نعيد طرح السؤال والذي يعتبر ، كما نعتبره نحن أن فعالية النظام التربوي في نهاية المطاف والتحليل الأخير ، مشكلة حكم ومشكلة انسجام بين الأهداف المعلنة والأهداف الخفية لنظام الحكم ، والسؤال هو : هل يستطيع مجتمع ظالم وقاهر في جوهره أن يدخل في مشادة مع ذاته ، وأن يستحدث نسقا عادلا في ميدان ما؟.

والإجابة عن هذا السؤال بالنفي طبعاً ، ومن هنا ديمقراطية التربية كديمقراطية العمل والتعبير ، مسألة نضال وكفاح مستمر ودائم ، يقوم على النقد للمؤسسات التربوية لإعطائها كامل إمكانياتها الديمقراطية ، ومن هنا فإن الدور الملحق على عاتق الحركة الوطنية والشعبية دور كبير ، من حيث إحداث الرعى بالمصالح الطبقية والنضال من أجلها . فلا رجاء ولا أمل في مضايقة الطبقة الحاكمة في أن تفعل شيئاً من أجل الجماهير لتعارض وتناقض المصالح ، وعلى الجماهير أن تدافع عن مصالحها ومكتسباتها التي حصلت عليها بالتضحيات الجسام على مر التاريخ المصري . إن حركة النضال السياسي للقوى الوطنية والشعبية لا يجب أن تنفصل عن النضالات الأخرى في المواقع المختلفة ، ولا يجب أن ننظر إلى القضايا النضالية كرد فعل لاتخاذ السلطة السياسية قرارات سلبية تجاهها ، ولكن النظرة الشاملة لقضايا الوطن ومشكلاته يجب ألا تقيب عن ذهننا لحظة واحدة.

المراجع والهوامش

يمكن الرجوع إلى الدراسات والأبحاث التالية على سبيل المثال:

- P. Bourdieu and - j.c. Passeron, repodution in Education, socity and Cul-ture (London, Sage Pubiac-

J.C. Passeron, Reproduction in Education, society and culture, op. cit., pp. 140 - 146.

(٢٣) التربية المعاصرة، العدد الثاني، مرجع سابق، بدلا من المقدمة، ص. أ.

(٢٤) المرجع السابق، ص. ب.

(٢٥) عبد الباسط عبد المعطي، التعليم وتزييف الوعي الاجتماعي، مرجع سابق، ص. ٥٨.

(٢٦) عبد الفتاح تركي، المدرسة وبناء الإنسان، مرجع سابق، ص. ٦٧.

(٢٧) المجالس القومية المتخصصة، سياسة التعليم (القاهرة)، المجالس القومية المتخصصة، ص. ١١١ - ١١٢.

(٢٨) شبل بدران، التعليم في القرية المصرية، مجلة التربية المعاصرة، العدد الثامن، ديسمبر ١٩٨٧، وهي دراسة ميدانية طبقت على عينة ٧٤٣ أسرة ريفية بمحافظة البحيرة والغربية، وقسمنا العينة إلى ثلاث مجموعات - المجموعة الأولى أسر معدومة لا تملك أى حيازات أو ملكيات أخرى. وأسرة فقيرة وتلك حيازات أقل من خمسة أفدنة. وأسرة فقيرة، وهي التي تملك حيازات أكثر من خمسة أفدنة.

وبالدراسة مجموعة الدراسات السابقة التي عالجت موضوع العلاقة بين التعليم والوضع الطبقي، ويمكن الرجوع إليها.

(٢٩) معهد الإنماء التربوي، الإنماء التربوي (بيروت)، معهد الإنماء التربوي، ١٩٢٧، ص. ٤١ - ٤٢.

(٣٠) المرجع السابق، ص. ٤٢.

(٣١) كمال نجيب، التبعية والتربية في العالم الثالث، مرجع سابق، ص. ٩.

(٣٢) لى مان خوري، التعليم والتنمية، ترجمة: سعد زهران (مجلة الثقافة الوطنية، العدد الأول، ١٩٨١)، ص. ٤٢.

(٣٣) محمد نبيل نوفل، دراسات في الفكر التربوي المعاصر (القاهرة)، الانجلو المصرية ١٩٨٥، ص. ٢١٣.

طنطا)، ص. ٢٢ - ٢٣.

(٨) المرجع السابق، ص. ١٥٠ - ١٦٠.

(٩) ريموند هينوش، كيف يفكر أبناء الذوات في مصر - (دراسة على عينة واسعة من أبناء البرجوازية الجديدة في عصر الانفتاح)، في جريدة القيس الكويتية، العدد ٥٠٠٨ في ١٩٨٦/٤/٢٠.

(١٠) عبد الفتاح تركي، المدرسة وبناء الإنسان (القاهرة: الانجلو المصرية، ١٩٨٣)، ص. ٨٩.

(١١) عبد الباسط عبد المعطي، التعليم وتزييف الوعي الاجتماعي (مجلة العلوم الاجتماعية العدد الرابع، الكويت، ١٩٨٤)، ص. ٥٧ - ٥٨.

(١٢) كمال نجيب، التبعية والتربية في العالم الثالث (التربية المعاصرة، العدد الثاني، سبتمبر ١٩٨٤)، ص. ٩.

(١٣) كمال نجيب، النظرية النقدية والبحث الاجتماعي والتربوي (التربية المعاصرة، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٨٦)، ص. ١٢٤.

(١٤) المرجع السابق، ص. ١٢٥.

(١٥) المرجع السابق، ص. ١٢٦.

(١٦) المرجع السابق، ص. ١٢٦.

(١٧) عبد السميع سيد أحمد، أزمة الهوية في الفكر التربوي في مصر (مجلة دراسات تربوية العدد الأول، نوفمبر، ١٩٨٥، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٥).

(١٨) لويس عوض، الحرية ونقد الحرية (القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص. ٣٢ - ٣٣.

نقلا من عهد السميع سيد أحمد المرجع السابق، ص. ١٣٤.

(١٩) كمال نجيب، التبعية في العالم الثالث، مرجع سابق، ص. ١٣١ - ١٣٢.

(٢٠) Hisen T., social in-fluenced on Sducational Attainment, (Paris, Oecd, (cert) 1975) PP.33-36.

(٢١) عبد الفتاح تركي، الوجه الآخر للمفاهيم الواضحة (التربية المعاصرة، العدد الأول، يناير ١٩٨٤)، ص. ٧٢ - ٧٣.

P. Bourdieu and (٢٢)



دفاع الطهطاوى

(٣٥) خالد المتوفى ، المدرسة الأساسية العربية ،
حفظها ، مدلولها فى أزمة المجتمع التابع (اشتون
عربية ، العدد ٣٦ ، ١٩٨٤ ، تونس ، جامعة الدول
العربية) ، ص ٥٠ - ٥٢ .

(٣٤) شبل بدران ، التعليم فى القرية المصرية ،
دراسة استطلاعية حول العلاقة بين الأصل الطبقى
والفرصة التعليمية وتنوعية التعليم ، قيد النشر ،
مجلة التربية المعاصرة ، ص ٣٤ .

رجال الأعمال وجيشهم الاحتياطي

د. حسن البيلالوي

عميد كلية التربية - جامعة الزقازيق - فرع بنها

وتقوم الدراسة على منهج التحليل النقدي الذي يهدف إلى الكشف عن شبكة العلاقات والأسباب الكامنة خلف الظاهرة موضوع الدراسة حتى يمكن تفسير وجودها . وذلك من خلال الحوار وإعادة بناء الحوار في حركة جدلية لا تلتزم إلا بما يفيد تحرير الإنسان من كل ألوان السيطرة والهيمنة وتساعد في تحقيق مجتمع أكثر حرية وأكثر عدلا .

إن المشكلات التي ادعت سياسة التعليم الفني أنها تقدم الحلول لها - البطالة ، متطلبات سوق العمل الجماهيري على الجامعة والتعليم العالي ، فتح فرص التعليم والعمل بما يحقق المساواة - هي مشكلات اجتماعية اقتصادية سياسية وليست تربوية . وكل الجهود التي تبغى حلا سهلا داخل التربية لمشكلات غير تربوية أساسا فإن مصيرها الفشل . إن قوة الدعوة إلى التعليم الفني لا تكمن في نجاحها في حل المشكلات الفعلية ، بل

* ألقى هذا البحث في صورته الأولى في المؤتمر الثاني عشر لرابطة التربية الحديثة - السياسات التعليمية في الوطن العربي - المنصورة / يوليو ١٩٩٢ .

تشهد مصر والعالم كله موجة اهتمام كبيرة بسياسة التعليم المهني الفني . وقد شاهد العالم من قبل موجة مماثلة في الستينيات وتعرضت لنقد شديد . لكن الدعوة ظلت باقية وأطلقت علينا من جديد في الثمانينيات .

والدراسة الحالية تهدف إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما الفرق بين موجة الاهتمام بالتعليم المهني الفني في الستينيات وموجة الاهتمام في الثمانينيات ؟ ولماذا ظلت الدعوة إلى هذه السياسة باقية ومهيمنة ؟ ما أوجه الفشل فيها؟ ما العوامل والظروف الموضوعية والإيديولوجية التي تدعمها؟ ما الذي يمكن عمله ؟

البشرية اللازمة. وقد لوحظ في الآونة الأخيرة وجود هوة بين التعليم الفني والتدريب المهني وبين مقتضيات سوق العمل، مما يقتضي إيجاد سياسة موحدة تعتبر جزءاً لا يتجزأ من السياسة الاقتصادية على المدى الطويل.
(أحمد فتحى سرور ١٩٨٩: ١٥٩)

إن هذا الاهتمام بالتعليم المهني/ الفني في مصر في وقتنا الحاضر هو جزء لا يتجزأ من اهتمام عالمي نشاهده في الدول النامية والمتقدمة، وتتناء المنظمات الدولية مثل البنك الدولي واليونسكو. والجميع يتفقون على نفس المفاهيم ويعتقدون نفس المبررات التي تدفع اهتماماتهم بهذا التعليم، ويرون أنه التعليم الذي يستطيع أن يحقق الربط بين التعليم والاقتصاد، والذي يقدر على المساهمة في النمو الاقتصادي، وذلك من خلال:

- قدرته على حل مشكلة البطالة
- وتوفير العمالة المدربة اللازمة.
- وتخفيف الضغط على التعليم العالي.
- وتحقيق المساواة بما يوفره في فرص للتعليم والعمل.

وموجة الاهتمام التي نعيشها الآن بالتعليم الفني، ليست غريبة على عالمنا فقد شهدنا في الستينيات موجة شبيهة دعمها مفكرون وتبنها قادة سياسيون وساندتها نفس المنظمات العالمية. إلا أنها قد تعرضت لصدمة نقدية شديدة من جانب فوستر (Foster 1965/1977) ومارك بلوج (M. blaug 1973) وآخرين، وتوالى النقد حتى ظن "فوستر" أن دعوة التعليم الفني قد ماتت.

لم تمت الدعوة إلى تمهين التعليم عموماً.. وإلى التعليم المهني والفني بصفة خاصة.

فيما تقدمه من أيديولوجيات وتجسيديات رمزية تجمع من حولها قوى وأدواراً متصارعة ومتناقضة في المجتمع: الشاب الباحث من عمل في سوق البطالة، ورجل الأعمال المهتم بتجهيز جيش احتياطي للعمل، والسياسي الباحث عن تأييد جماهيري، والتربوي الذي يجد فرصة جديدة في هذه الدعوة.

إننا ندعو إلى حوار نعيد فيه تعريف معنى التعليم المهني، معنى ربط التعليم بالعمل، معنى تحقيق العدل والمساواة، معنى احتياجات سوق العمل وحدودها. فلا توجد سياسة أكثر فشلاً من تلك التي تسمى في العالم: التعليم الفني / المهني

تقديم:

لم تشهد مصر مطلقاً اهتماماً متزايداً بالتوسع في سياسة التعليم الفني مثلما تشهد حالياً في الوقت الحاضر. ويبدو هذا الاهتمام واضحاً في أحاديث المسؤولين على كافة مستوياتهم، كما يتضح كذلك في مناقشات مجلس الشعب والشورى. وقد عقدت الأهرام أخيراً ندوة "لنناقش مشروع مبارك - كول لتطوير التعليم الفني" برئاسة وزير التربية والتعليم (الأهرام ١١/١٧/١٩٩١). كما يظهر هذا الاهتمام أيضاً واضحاً في الوثيقة التي قدمها الدكتور أحمد فتحى سرور عن تطوير التعليم (قبل الجامعي) في مصر الصادرة عن وزارة التربية والتعليم عام ١٩٨٩ (الفصل الثاني). وقد جاء في هذه الوثيقة:

"يمثل التعليم الفني والتدريب المهني بعداً هاماً في التنمية الاقتصادية من حيث إيجاد فرص العمل وتوفير الموارد

شعارات أو مؤسسات أو تصرفات وسلوكيات أو فى ذلك كله (التوسير ١٩٨٦).. والتعليم الفنى يقوم على أفكار تيريرية نشأت فى خضم الصراع الاجتماعى.. وهو نفسه تجسيد لهذه الأفكار.. وقد تكون بعض الأفكار تكوينات عكسية مقلوبة (التوسير المرجع السابق) فتزيف الواقع وتعالى من قدر الأسطورة فيه (انظر دراسة عبد السميع سيد أحمد ١٩٨٦).

والهدف من هذه الدراسة ، أو بالأحرى الهدف من وراء ما تثيره هذه الورقة من حوار ، هو محاولة الكشف عن طبيعة الأيديولوجية التى تقوم عليها الدعوة إلى تمهين التعليم والتوسع فى التعليم المهنى والفنى ، والتعرف على مكوناتها والآليات التى مكنتها من البقاء قوية ومهيمنة ومنشرة على النحو الذى نراه عليها الآن ، وموقعها من خريطة القوى الاجتماعية: من المستفيد ومن الضحية ؟

وحتى يتحقق الهدف من هذه الدراسة فتمة أسئلة مهمة يجب أن نتصدى لها كخطوات منهجية فى سبيل إنجاز الهدف المنشود ، وهو الكشف عن أيديولوجية التعليم المهنى والفنى . وهذه الأسئلة هى:

١ - لماذا ظلت الدعوى إلى التوسع فى سياسة التعليم الفنى قائمة وباقية ؟

٢ - لماذا ظهرت مرة أخرى فى الثمانينيات؟ وبهذا القدر من الاهتمام والحماس ؟

٣ - وهل تختلف موجة الاهتمام فى الستينيات عن موجة الاهتمام الحالية بهذا النوع من التعليم؟

٤ - ما التبريرات التى تقف خلف هذا الاهتمام؟ أو الحماس بهذا التعليم؟

٥ - ما الحقيقة والوهم فى هذه التبريرات؟

٦ - من المستفيد؟ ومن يدفع الثمن؟

وكما عبر عن ذلك باكشوس لقد رفضت هذه الدعوى أن تخبو أوتوت (bacchus) (1988) . نعم لقد رفضت أن تخبو . لقد أطلت علينا برأسها قوية فى موجة غامرة مع مطلع الثمانينيات:

فهل من تفسير لذلك؟ ولماذا جاءت إلينا ثانية بهذه القوة؟ وما العوامل الكامنة وراءها ؟ وما الظروف التى أحدثتها أو بالأحرى أهميتها ولصالح من؟ ومن الضحية؟ كل هذه أسئلة تثور .. وتبحث عن إجابة . لقد هبت علينا موجة التمهين فهل يمكن لنا أن ندخل ونشارك فى هذا الحوار أيضاً.

وهذه الدراسة تعتبر مساهمة منا فى ذلك الحوار الدائر حول قضية تمهين التعليم الفنى الثانوى فى البلاد النامية ، أو على وجه التحديد سياسة التعليم المهنى/ الفنى فى مصر والدول النامية . ومصطلح "التمهين" يشير إلى تلك الجهود التى يبذلها النظام التعليمى ليدخل إلى مناهج المواد العملية التى قد تخلق بين التلاميذ بعض المهارات والمعارف والميول التى قد تعددهم للعمل كى يصبحوا عمالا مهرة ، وذلك على مستوى مناهج التعليم الثانوى.

أما مصطلح "التعليم المهنى / الفنى" فهو يشير إلى المدارس الفنية الثانوية بتنوعاتها (وشعبها) المختلفة :

زراعى - صناعى - تجارى... إلخ. والأيديولوجيا هنا تشير إلى ذلك البناء المنطقى من الأفكار الذى تتبناه قوة اجتماعية معينة ... أو جهاز .. أو تنظيم ... وقد تكونت خلال صراع طبقي طويل. ولذلك فهى أبدية وليس لها نهاية. ولها وظيفة اجتماعية داخل الصراع . والأفكار الأيديولوجية ليست مجرد أفكار مجردة، فلها مدلولاتها الواقعية... وقد تتجسد فى

مستوى العالم النامي .. فى بلدان كثيرة منه . ولذلك تنطلق التحليلات هنا من إعادة قراءة وتفسير هذه البيانات. والعلم الاجتماعى ، من وجهة نظر النقدية ، علم معيارى ووجهة القيم فيه هى تجاه تحرير الإنسان من كل أدوات السيطرة والهيمنة سواء كانت إيديولوجية أو بنيوية ، والسعى إلى مجتمع أكثر حرية وأكثر عدلا والنقدية عمل مستمر فى كل لحظة تاريخية وفى كل المجتمع .

وتأتى الدراسة الحالية فى أربعة أجزاء : يعالج الجزء الأول الظروف التاريخية التى نشأ خلالها الاهتمام بالتعليم المهنى، والتعرف على طبيعة موجة الاهتمام الأولى به فى الستينيات، ثم موجة الاهتمام فى الثمانينيات. أما الجزء الثانى فيعالج التبريرات الأيديولوجية، وأوجه الفشل فى هذه الدعوة: التوسع فى سياسة التعليم المهنى . وذلك من خلال معالجة التبريرات حول علاقة بالبطالة، واحتياجات سوق العمل، والتخفيف عن الجامعة والمساواة الاجتماعية. أما الجزء الثالث فيخصص لمحاولة تفسير لماذا يظل التعليم المهنى قائماً؟. ولماذا تظل دعوته مهيمنة؟ أما الجزء الرابع والآخر، فيتضمن خلاصة وتوصيات.

أولاً : طبيعة الاهتمام وظروفه التاريخية:

لقد توالى موجات الاهتمام بالتعليم المهنى تاريخياً . وواجهت فى كل حقبة تاريخية انتقادات عنيفة. ومع ذلك ظلت باقية . مهيمنة فى كل حقبة على عقول المسئولين وموجهة لسياساتهم التعليمية . ويهدف هذا الجزء إلى التعرف على

٧- ما الذى يمكن عمله الآن ؟ وتنطلق هذه الدراسة من التسليم بأن التربية مجال من أهم مجالات الصراع الاجتماعى فى أى مجتمع ، والتربية هى أداة تستطيع القوى المسيطرة بها ، ومن خلالها ، أن تعيد بناء نفسها وتحافظ على بنية علاقاتها القائمة فى كل مجالات المجتمع. فما أن تنتقل المشكلات الاجتماعية والاقتصادية من ميدانها الحقيقى إلى ميدان التربية .. حينئذ تصبح الحلول سهلة وميسرة وترفع شعارات التغيير فى المناهج حيث كان ينبغي أن ترفع شعارات التغيير فى الاقتصاد أو السياسة . والشعار الذى نحن بصده الآن "تمهين التعليم" هو شعار من هذا القبيل... ومن ثم نسأل ما المشكلات التى يخفيها هذا الشعار؟ وما آلياته فى التعمية والإخفاء؟. والمسلمة السابقة توجه أنظارنا منذ البداية إلى أن الإجابة عن أسئلة البحث وتحقيق الهدف منه لا يمكن أن تتم ما لم نضع سياسة التعليم الفنى وما يقوم عليه من تبريرات وما يجسده من أفكار فى إطار حركة الصراع الاجتماعى عالمياً .. ومحلياً داخل أقطار الدول النامية والمتقدمة وفيما بينها.

وتقوم الدراسة الحالية على منهج التحليل النقدي، والنقدية هنا تعنى بحث الظاهرة موضوع الدراسة والكشف عن حقيقتها التى تكمن خلف مظهرها بغية التوصل إلى شبكة العلاقات والأسباب التى تستند إليها الظاهرة . وذلك من خلال إعادة بناء الحوار والنقاش لجمل الأفكار والدراسات التى تصدرت للظاهرة . والتحليل النقدي لا يستبعد الدراسة الامبريقية بل يعتبرها ضرورية . وتستفيد الدراسة الحالية من وفرة البيانات الامبريقية التى تمت على

فى التربية - وظائف ومكاسب أفضل. ومن هنا نشأت عقيدة أو أيديولوجية مفادها أن ثمة علاقة بين التربية والعمل . وهى عقيدة مهدت الطرق وهبأت الظروف لظهور الاتجاه المهنى داخل إطار الفكر التربوى.

ومن هذا المنطلق يعتقد "وليامز" أن كل تربية أيا كانت، وعلى أى نحو، هى فى حقيقتها مهنية، إلا أن هناك مهنة أعلى فى مكانتها من مهنة أخرى. فمدارس الكنيسة فى الغرب ومدارس الفرسان فى عصر النهضة. ومدارس تحفيظ القرآن فى الشرق التى تفقه الناس فى أمور الدين بفرض تعليمها للجماهير كلها مدارس تعلم مهنة وفى القرن التاسع عشر ظهرت مدارس تعلم المهن الهندسية وخدمة الجيوش . وكلها مدارس تهتم بالأعمال التى نشأت مع الثورة الصناعية. ويقول وليامز لقد ظلت هذه المدارس المهنية "الجديدة قائمة إلى جانب المدارس المهنية القديمة . معنى ذلك أن القرن التاسع عشر قد شهد ثنائية تربوية واضحة فى النظم التعليمية بين الإنسانية والمهنية. وكما يوضح وليامز لم تكن الكلاسيكيات وعلوم اللغة سوى علوما مهنية على نحو ما. Gbid' 124

لقد اعطت البرجوازية الصناعية فى أوروبا زخما قويا لنشأة المدارس المهنية / الفنية على نحو ما نشاهدها فى عصرنا الحاضر . فقد ظهرت هذه المدارس لتفى بحاجة الصناعة ومتطلباتها الفنية والإدارية . ولقد تطلبت الصناعة أعدادا كبيرة من العمال المدربين، كما تطلبت أخلاقا خاصة: تطلب النظام والطاعة ، والقدرة على الانخراط فى العمل ، والصبر والمثابرة ، والانتظام والدقة. لقد ظلت الثنائية قائمة ، وتاريخ التربية يحكى لنا الصراع بين نمطين من التعليم

طبيعة موجة الاهتمام الحالى بسياسة التعليم الفنى. ولتحقيق هذا الهدف نحاول تتبع التطور أو بالأحرى التقلات التاريخية التى مر بها التعليم الفنى، وذلك من خلال : نشأة الاهتمام بالتعليم الفنى فى الفكر التربوى، ثم تلقى الضوء على موجة الاهتمام فى الستينيات ، حتى تصل أخيرا إلى محاولة التعرف على طبيعة موجة الاهتمام فى الموجة الحالية فى الثمانينيات.

١ - نشأة الاهتمام بالتعليم الفنى:

المهنية نزعة مضادة للتربوية الارستقراطية والليبرالية التقليدية. فالفكر الليبرالى ينظر إلى التربية على أنها عملية أوسع من كونها إعداد الفرد للعمل. إنها بالأحرى، عملية تنمية قدرات وقوى الفرد ، وتهذيب روحه وقيمه ، وتغذية خياله وحسه، إنها تنقية الثقافة وتصويلها وإعادة بنائها . والدراسة والبحث يجب أن يكونا لذات الدراسة والبحث . وما يجب أن نهتم به كركيزة للفكر والعمل التربوى هو اهتمام التلميذ وميوله.

إلا أن تحليل واقع التربية يكشف عن علاقتها الوطيدة بالعمل والوظائف فى المجتمع . ولذلك ما لبثت أن ظهرت قناعة أخرى مضادة تتوقع من المدارس أن تنمى فى تلاميذها المعارف والاتجاهات والمهارات التى تمكنهم من الإسهام فى سوق الاقتصاد . وفى هذا الاتجاه نجد أن الآباء يتوقعون مساعدة المدارس لأبنائهم للدخول إلى سوق العمل. وتظهر هذه القناعة جلية حينما نسمعهم فى الحياة اليومية يتمنون لأبنائهم - بفعل نجاحهم

جاهزة نقلها الاستعمار ودعم بقاءها . لقد كان هذا التعليم من البداية رغم قلة الفرص المتاحة فيه تعليماً درجة ثانية، يدخل فيه من لم يحالفهم الحظ ليكونوا من بين القلة التي وجدت طريقها إلى التعليم العام . وكانت الجماهير العريضة محرومة بالطبع من هذا وذلك... كانت مبعدة من أي فرصة من أي نوع في التعليم.

ولم تخرج مصر عن إطار ما تم تاريخياً في الدول النامية ، فقد نقلت مصر المدرسة الغربية في عهد محمد علي . وقد عمدت قوات الاحتلال بعد ذلك إلى تحديد الفرص التعليمية كمأ ونوعاً . وكان التعليم الفني في عهدها مجرد ورش صناعية ومدارس متوسطة زراعية وتجارية . وكانت الدراسة بها يغلب عليها الطابع العملي واستقرت إلى المواد الثقافية . وظهرت الثنائية واضحة قوية بين تعليم أكاديمي يحتل المرتبة الأولى، وتعليم فني يحتل المرتبة الثانية (محمد علام : ١٩٨٨ : ١٢٥) ولم يشهد التعليم الفني أي اهتمام متميز إلا بعد الاستقلال الجزئي بعد ثورة ١٩١٩ . ونهض هذا التعليم بنهضة البرجوازية المصرية بقيادة طلعت حرب واضطلاعها بمشروع تصنيع البلاد .. وزاد حجم هذا التعليم حتى بلغ نسبة تلاميذه ١٧٪ من مجموع طلاب المدارس الثانوية عام ١٩٥٤/٥٣ .

٢ - موجة الاهتمام الأولى في الستينيات:

شهدت بلدان العالم النامي في الستينيات صيحات اهتمام عالية بالتعليم الفني أطلقها كثير من المفكرين الغربيين وتأثر بها بعض المفكرين

: تعليم عام أكاديمي ظل متميزاً لتعليم الصفوة يمكن خريجيه من مواصلة التعليم العام واحتلال الوظائف الإدارية والسياسية العليا فيما بعد . وتعليم مهني/ فني يعتبر تعليماً منغلِقاً ويعد خريجه لما تطلبه الصناعة وسوق العمل من ياقات زرقاء . وهكذا نشأت الثنائية في النظام التعليمي وظلت باقية دالة على التقسيم المعرفي داخل التربية على أساس طبقي.

إن ما تم في المجتمعات الغربية قد تم نقله إلى الدول النامية خلال فترات احتلال هذه الدول . قصيفة التمدن الغربية هي القصيفة التي قدمت إلى الدول النامية كنموذج تربوي يتبع ، وقد قبلتها ونقلتها كما هي ومن بين ما نقلته الدول النامية أيضاً صيغة التعليم المهني والفني . وقد نقلت الدول النامية مع هذه الصيغة كل ما يتعلق بها من مشكلات تربوية واجتماعية: مشكلات التفجر المدرسي ، والتضخم التربوي ، العلاقة بين التعليم وسوق العمل، العلاقة بين التعليم العام والتعليم الفني، Bacchus 1988:32

كان التعليم مموماً في ظل الاحتلال - في معظم بلدان العالم النامي:

تعليماً محدوداً موجهاً إلى خدمة المستعمرلبية لحاجاته من الموظفين كقوة عمل وطنية لازمة لتحمل أعباء الإدارة اليومية والتواجد الأمني . وقد أدخل التعليم الفني ليعمل في هذا الإطار . وكان الهدف الخاص منه هو الحد من التعليم العام - رغم حجمه المحدود آنذاك - وضبط طموح أبناء المستعمرات من خلال ربطهم بأعمال حرفية وزراعية.

وهكذا نشأ التعليم المهني والفني في البلدان النامية نشأة يحيطها الشعور بالمتناقضات .. نشأة في إطار ازدواجية

البطالة ، مشكلة التمويل ، مشكلة تزايد الطلب الاجتماعى على التعليم العالى . ولقد لعب كل من البنك الدولى واليونسكو دوراً لا يمكن إغفاله فى تصعيد موجة الاهتمام بالتعليم الفنى فى تلك الفترة . لقد شايعت المنظمات فكرة أن تنويع التعليم الثانوى على أسس مهنية هو الحل المقبول للإصلاح التعليمى والاقتصادى . وقد هاجم البنك الدولى كل السياسات التعليمية التى بعدت عن هذا الخط فى دول العالم النامى .

كانت هناك أيضاً الحركات الشعبية الثورية التى أرست تجارب جديدة على أسس ثورية إيديولوجية عقائدية . وقد بلغ ذروة اهتمام العالم النامى بالتعليم المهنى والفنى ، فى هذه التجارب الثورية . التى وجدت فيه بدائل للتعليم الأكاديمى النظرى الذى خدم الاستقطابية والصفوة ، إبان عهود الاحتلال ، وقد حرمت منه الجماهير سنوات طويلاً ، وجدت التجارب الثورية فى التعليم المهنى نمطا يكرس احترام العمل اليدوى والطبقات العاملة . وكان من أهم التجارب فى هذه الدول تجربة "غاندى" فى الهند ، و"ماو" فى الصين و"ثيورى" فى تزنانيا . وقد أعطت الشعارات الثورية ، والتبريرات الايديولوجية واقعا قويا لتكريس سياسة التعليم الفنى فى العالم الثالث فى تلك الفترة .

(Grupp 1985 - bacchus 1988)

وفى الغرب كان هناك صراع طويل بين الاحتكارات العالمية الجديدة والقوى الليبرالية ، وخرجت الاحتكارات منتصرة فى الستينيات رغم الحركة النقدية والرايكاكية المتنامية فى تلك الفترة . لقد قاوم "جون ديوى" بشدة كل سياسة تتجه نحو "تهمين" التعليم . ووصف

الوطنيين ومعظم قادة هذه الدول . ومن بين الذين أعطوا دفعة قوية لهذا الاهتمام توماس بالوج . وكان مقتنعا بأن التعليم الفنى عامل حاسم فى تحقيق تنمية المجتمعات الريفية على وجه أخص... وبأن التربية يجب أن تكون فنية/ مهنية وديمقراطية: Thanas Balooch, 1969: 262 وقد كان متحمسا إلى درجة أنه كثيرا ما اقترح تمهين التعليم الابتدائى نفسه . ومن المؤيدين أيضاً ديومونت ، كومز (١٩٧١) وقد ظهر كتاب كومز فى طبعته الانجليزية ١٩٦٨ . وكان تأييده للتوسع فى سياسة تمهين التعليم الثانوى فى دول العالم الثالث على أساس أن هذه الدول مازالت فى مرحلة مبكرة من نموها ، ومن ثم يصعب تحملها للصرف على نمط من الأنظمة التربوية المفتوحة .. الذى قد يتسبب فى أن يبطئ من نموها الاقتصادى ، ومن هذه الزاوية برر كومز الثنائية فى التعليم وتشجيع التعليم الفنى (ف. كومز ١٩٧١: ٤٩) .

إن الأزمة التربوية الواسعة التى عاشها العالم كله وخاصة الدول النامية فى الستينيات تزايد الطلب الاجتماعى على التعليم ، والتفجر المدرسى إلى الحد الذى أثقل كاهل ميزانيات هذه الدول النامية الصغيرة ، ومضرات تدنى نوع التعليم بالإضافة إلى الطموح الزائد فى هذه البلاد عقب الاستقلال والتطلع إلى تحقيق تنمية . كل هذه عوامل موضوعية وفرت سياقاً تاريخياً لتبنى قادة هذه الدول لصيحات الاهتمام بالتعليم الفنى . وبدا أمامهم أن كثيراً من المشكلات التربوية والاقتصادية التى يواجهونها بعد الاستقلال (فى معارك العقد الأول من التنمية) يمكن مواجهتها من خلال تمهين مناهج التعليم الثانوى والتوسع فى التعليم الفنى: وعلى وجه التحديد مشكلة

الطريق وهيأت الظروف لظهور حركة اهتمام بالتعليم الفني.. وهذه الحركة حتى وإن لم تستطع أن تحقق أهدافها كاملة داخل الولايات المتحدة فإنها كانت مؤثرة جدا ليس في الدول النامية فقط بل أيضاً في أوروبا كذلك.

وشهدت مصر في الستينيات نفس الاهتمام بالتعليم الفني. وتضاعفت فيها الدعوى إلى ربط التعليم بالعمل. وكانت توجهات رجال الثورة في مصر الاهتمام بالتعليم الفني وتشجيعه حتى زادت نسبة الطلاب المقبولين فيه من ١٧٪ عام ١٩٥٤/٥٣ إلى ٢٣.٣٪ عام ١٩٥٩/٦٠، إلى ٤٥.٢٪ في نهاية الستينيات عام (١٩٧٠/٦٩). وقد كان هدف القيادة السياسية آنذاك هو الوصول إلى تحقيق نسبة ٥٠٪ من مجموع المقبولين في المرحلة الثانوية مع نهاية الخطة الخمسية الأولى في منتصف الستينيات، ولم يتحقق هذا الهدف واستندت القيادة السياسية في تكريس اتجاهها نحو التوسع في سياسة التعليم الفني إلى شعارات التنمية وأمال الجماهير المتشوقة إلى نتائج تحقيق خطط التنمية. كما امتدت أيضاً إلى رصيدها فيما حققته من بعض إنجازات ليست قليلة على المستوى السياسي والاجتماعي.

٣ - موجة الاهتمام في

الثمانينيات:

انطلقت الموجة الثانية على يد "تاتشر" في إنجلترا، كان ذلك في مطلع الثمانينيات حينما أطلقت مبادراتها المشهورة لنشر التعليم المهني والتقني على نطاق واسع داخل المملكة المتحدة، وهو المشروع المعروف باسم Technical

المرين الذين يساعدون على إرساء هذه السياسة بأنهم مجرد مشغلين تربويين يعملون في خدمة رجال الأعمال. وطالب التربويين الذين يرون في التربية قوة لتنمية تلاميذهم وفق ميسولهم واهتماماتهم وتحقيقاً لحرياتهم وقدراتهم الإنسانية، لا لتكييفهم لنظام صناعي طاغ، ولا لإعدادهم لمستقبل من الصعب التنبؤ به، طالب هؤلاء بأن يقاوموا كل حركة في هذا الاتجاه (التمهين) وأن يناضلوا "من أجل تربية تقنية تغير أولاً من النظام الصناعي القائم، وتحوله تماماً في النهاية 38: 1911 Dewey J. خرجت "الدبوية" من الصراع مهزومة. وانتصرت الاحتكارات الرأسمالية ومهدت بذلك السبيل أمام تيارات أخرى أكثر تشدداً من حيث تنظيم إدارة التعليم العام والتوسع في سياسة التعليم الفني. وكان من بين هذه التيارات تيار جديد ناشئ يشق طريقه بقوة - تبلور بعد ذلك كما سنرى في الثمانينيات - وهو تيار المحافظين الجدد. لقد اتخذت الاحتكارات الرأسمالية من جانت إطلاق أول سفينة فضاء سوفيتية "سيوتنيك" عام ١٩٥٧ ذريعة لإشعال معركة مع القوى الليبرالية واتخذوا من أسطورة التفوق السوفيتي إدارة لتخويف الرأي العام والحصول على تأييدهم والضغط على خصومهم.

بالطبع لسنا في معرض عرض تاريخ التربية الأمريكية في تلك الحقبة، وهو التاريخ الذي أغفل المفكرون المصريون حتى هؤلاء الذين عرف عنهم أنهم أنصار ديوي والبراجماتية. وسوف نعالج هذه الواقعية بشيء من التفصيل في دراسة قادمة. وحسبنا هنا أن نؤكد فقط أنه بانتصار الاحتكارات الرأسمالية وسيطرة الأفكار المحافظة المتشددة مهد

الصناعة. وكان الاهتمام موجهاً إلى الشباب من سن ١٦-١٩ لأنهم أكثر ملاءمة للأعمال الدنيا. ذلك أن التكنولوجيا الحديثة. ما بعد الصناعة، قد وسعت من مجال العمل غير الماهر داخل مراكز الإنتاج. وفتح الجامعات يحد من قدرة رجال الأعمال في الحصول على الشباب في هذا السن. ومن هنا كان اهتمام رجال الأعمال بمرحلة التعليم الثانوي لتوجيه التعليم بها وجهة حرفية مهنية (R,dale 1985: 4-5).

قادت تاتشر حركة الخصخصة داخل المملكة المتحدة وموجة التعليم المهني والفني. وقد انفتحت وزارة القوى العاملة الإنجليزية لتدعيم مشروع تاتشر ما يزيد عن ٤,٢٥ بليون جنيه استرليني عام ١٩٨٦. وفي الوقت الذي تتجه فيه سياسة المحافظين إلى تقليص دور الدولة. وينظر إليها بعين الشك والريبة في قدرتها على إدارة المشروعات الاقتصادية. نجد أنها تتجه في مجال تدريب الشباب اتجاهها معاكساً تماماً. فتتسبب سياسة المحافظين فيما يتعلق بالتعليم والتدريب المهني في اتجاه إسناده إلى الدولة وتعتبر عن نظرة تقدير لكفاءتها في هذا المجال. وما انفتحت الدولة بسخاء على مؤسسات التدريب قد دعم من تبعية هذه المشروعات التعليمية والتدريبية لها. فإن المسألة على حد قول جليسون "خصخصة في الاقتصاد وتثمين في الشباب" (Gleeson 1985: 57).

والتأشيرية حركة سياسية عالمية ذات أبعاد تربوية واضحة. وهي جزء من ذلك التيار العالمي الجارف الذي يقوده المحافظون الجدد، والذي يستند إلى مجموعة من الأيديولوجيات الفكرية التي أشرنا إليها سابقاً والتي تسمى "بالحفاظة الجديدة". ومن أبعاد هذا

and vocational education in- itaive (tvét) وقد كان اهتمام تاتشر بالتربية كاهتمامها بالسياسة تماماً. ويعود مشروعها هذا إلى أفكارها المنشورة في عام ١٩٧٠ حيث قادت حملة نقدية محافظة ضد التعليم في ذلك الوقت. كتبت تاتشر تدافع عن المعاهد البوليتكنيك الانجليزية مفترضة أنها نموذج ينبغي أن يدعم وينتشر. وتوضح وجهة نظرها فتقول: "أننا نهدف إلى إعداد الشباب لمهن معينة... وفي

عالمنا الحديث ينبغي أن تكون الدراسة موجهة مهنية". وتستند التأتشيرية السياسية والتربوية على فكر المحافظين الجدد الذي ازدهر مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات. ويطلق على هذا الفكر في بعض الأحيان "الحفاظة الراديكالية" أو "الحفاظة الجديدة". ومن زوايا هذا الفكر فإن المدارس يجب أن تهتم بالمساهمات الاقتصادية من أجل الحياة الوطنية العامة، وأن تعد التلاميذ ليأخذوا مكانهم في اقتصاد البلاد كما هو قائم وأن تجهز الشباب لهذا الدور، حتى يتكيفوا معه ما أمكن. ويهتم هذا الفكر أيضاً بالمبادرة الفردية، وكفاءة الصناعة وتعميم القيم التقليدية، والتنافس والتفوق، والاهتمام بالامتحانات ونتائجها، والضبط الاجتماعي والمدرسي، وتقليص دور الدولة في الاقتصاد والتكافل الاجتماعي، ومن أهم أعمدة هذا الفكر الجديد في التربية "ديانا رافيتش وأدوارد واين".

قادت تاتشر، من المنطلق السابق، حملة رجال الأعمال في إنجلترا ضد الأوضاع التربوية وعبرت عن عدم رضاهم عن مستوى أداء موظفيهم خاصة في مجال

تصاعدها وهي تركز على ظروف وعوامل سياسية واقتصادية جديدة.. عالمية وإقليمية. إنها تركز على تيارات أيديولوجية ذات أبعاد عالمية. والقول بهذه الركائز الجديدة لا يستبعد أن يكون للأيديولوجيات والتجارب القديمة زخم يكون مصدرا لتغيرات تحتاجها مواقع العالم النامي: Tauglo, tillis 1988:8.

ثانياً - التغيرات الإيديولوجية وأوجه الفشل:

ثمة شرطان أساسيان ينبغي أن يتوافرا في رؤية أيديولوجية مؤثرة : أولاً: أن تكون على درجة كبيرة من التماسك المنطقي الصوري. ثانياً، أن تكون مكوناتها الفكرية قادرة على تحريك أساطير واقعية - يلتف حولها عدد كبير من الناس. وقد تكون الإيديولوجية أداة الحقيقة الواقعية عن أمين الناس، وذلك بقدر ما تنطوي عليه الأيديولوجية من أساطير. ذلك أنه بتزايد كثافة أساطير الواقع داخل السياق الإيديولوجي تتزايد احتمالات تفرغ الفكر من مضمونه الواقعي، ولا يتبقى فيه سوى الوهم، وقوته الصورية. حينئذ لا يستطيع الناس رؤية الحقيقة الواقعية في أي حدث يواجهونه. وأقصى ما يستطيعون إدراكه من أحداث هو ما يمكنهم منه وعيهم الذي تعيش فيه أوهام الأيديولوجيا. حينئذ يزيغ وعي الناس. وتحجب الحقيقة عنهم، يبدؤ كل جهد يقومون به بفشل كبير.

التعليم المهني والفني إيديولوجية بهذا

التيار - وامتداداً للتأثيرية - نجد "الريجانية" في الولايات المتحدة، والكوليتية "في ألمانيا"، وبرامج التعليم الفني والمهني تكاد تكون متشابهة في معظم بلدان أوروبا، ويدعمها سلطة التعليم الفني تكاد تكون متشابهة في معظم بلدان أوروبا، ويدعمها سلطة رجال الأعمال، وخاصة اتحاد الغرف التجارية في كل من ألمانيا وإنجلترا وفرنسا: Noah, Rckstien 1988, Os-cenham 1988.

وفي مقابل ذلك هناك حركة مقاومة ورفض من جانب النقابات العمالية. J. Jamieson 1985.

وبالطبع فإن امتداد التأثيرية واسع النطاق في العالم الثالث. والمحافظة الجديدة لها صدى واسع، وتأثيرها واضح في برامج خصخصة الاقتصاد والتعليم الفني، إلا أن الأمر مازال في حاجة إلى دراسات كبيرة لما يجرى في مجال تمهين التعليم والتعليم الفني. فما زال العالم الثالث أعنى قياداته والمجموعات الاجتماعية الموجهة داخلة من رجال أعمال وبعض المفكرين والتربويين مازالوا في حالة انبهار وتلقي الوعود وتوقيع المعاهدات وإن كان هناك من تجارب قد أقيمت بالفعل، وما صيغة التعليم الأساسي في مصر إلا أحد أبعاد هذا التمهين، إلا أنه موضوع يخرج عن حدود هذه الدراسة.

مما سبق يتبين أن موجة الاهتمام الحالية بالتعليم المهني والفني لا تقوم على إحياء الإيديولوجيات القديمة - الماركسية والحركات القومية والشعبية التي قامت عليها الموجة الأولى في الستينيات - كذلك لا تقوم على ما سبق من تجارب في البلاد النامية في تلك الفترة. إن موجة الثمانينيات الحالية مازالت في طور

مشكلة تزايد الطلب الاجتماعى على التعليم العالى الجامعى حيث يعمل على جذب أعداد كبيرة من الطلاب إليه. فيخفف الضغط على التعليم العام ومن ثم الجامعى.

٤ - التعليم المهنى / الفنى هو التعليم القادر على تحقيق عدالة أو مساواة اجتماعية . فالتعليم الفنى بما يتيح من فرص تعليمية جديدة أمام هؤلاء الذين خرجوا من التعليم العام أو لم يجدوا لهم مكانا فيه يستطيعون الحصول على فرصة تعليمية ثانية تزودهم بمبادرات تمكنهم من اقتناص فرص عمل مجزية تحسن من أحوالهم . فهو تعليم لمحاربة الفقر فى الريف والمدينة والمناطق النائية.

وفيما يلى نناقش القضايا الأربع السابقة (تشغيل الشباب، احتياجات السوق، التخفيف على التعليم العالى، المساواة):

١ - حل مشكلة البطالة ... أم تجهيز جيش احتياطى للعمل.

لاشك أن مشكلة البطالة من المشكلات الرئيسية التى تواجهها معظم دول العالم متقدمة ونامية . وقد ارتبطت مشكلة البطالة بالتعليم وخاصة حينما اتسعت الظاهرة التى يطلق عليها الآن بطالة المتعلمين . وتكمن أهمية هذه الظاهرة فى سببين: أولاً: فى أن بطالة المتعلمين معناها نذر فى المال . فالتعليم مكلف . وثانياً : إن بطالة المتعلمين تنطوى على تهديد سياسى للأنظمة السياسية القائمة . والسببان هنا من الأسباب التى يهتم بها رجال الدولة، وإلى جانب هذين السببين بالطبع توجد أسباب أخرى، فالبطالة ترتبط بالخوف وانعدام الأمن .

المعنى السابق ، ومنطقه قوى ومتماسك ، ويقول باكشوش عنه "إن مبرراته قوية ومقنعة" وفى هذا الجزء من الدراسة سنحاول التصدىق لتفنيد هذه المبررات التى تكون تسييج السياق العام للإيديولوجية (التعليم الفنى) ، أما المضمون الأسطورى للتعليم الفنى (الايديولوجيا) فنناقشه فى الجزء ثالثاً - من هذه الدراسة

ويمكن تلخيص أهم المبررات الأيديولوجية التى يقوم عليها التعليم الفنى فى قضايا أو نقاط أربع كما سيلي:

١ - التعليم المهنى الفنى هو نمط التعليم الذى يسهم فى حل مشكلة البطالة فى المجتمع . ذلك أن خريجيه بما لديهم من مهارات متنوعة قادرون على مزاولة العمل من خلال التوظيف أو الأعمال الأعمال الحرة . كما يستطيعون التزود بتعليم أكثر تخصصاً فيما بعد ، وخريجوا هذا النمط من التعليم أكثر قدرة على المشاركة الاجتماعية فى المجتمع وتحقيق عائد اقتصادى مجز لمجتمعهم و أنفسهم.

٢- التعليم المهنى / الفنى تعليم متنوع على غرار تنوع الأعمال والوظائف فى سوق العمل، ومن هنا فهو التعليم القادر على تحقيق الاتساق المنشود مع سوق العمل ، فإذا كان النمو الاقتصادى يعنى سوقاً متنوعة فى بنية العمل ، فإن التعليم الفنى ينطوى عليه من تنوع (أو تشعب) هو المؤهل لإقامة علاقة ارتباط قوية بين التربية والعمل.

٣ - التعليم المهنى / الفنى بما يتيح من مجالات دراسية جديدة قادر على حل



البطالة في مصر:

في دراسة لنادية جمال الدين (١٩٨٦) تدعو إلى وقفة أمام الدعوة للمزيد من التعليم الفني أو المهني . فالبيانات الصادرة عن وزارة القوى العاملة في مصر توضح وجود زيادة ملموسة في خريجي مدارس التعليم الفني من خريجي التعليم الثانوي بنسبة ١٢٥٪ تقريباً . وفي نفس الوقت توجد بيانات إحصائية تبين عدم قدرة سوق العمل على امتصاص الناتج السنوي لخريجي المدارس الثانوية الفنية (نادية جمال الدين ١٩٨٦: ص ٨٦).

لقد زادت نسبة القبول بمدارس التعليم الثانوي الفني حتى بلغت ٦٥٪ من الناجحين في شهادة إتمام التعليم الأساسي بينما الثانوي لم يستوعب أكثر من ٣٤٪ من الخريجين والباقي يلتحق بمراكز التدريب المهني أو بسوق العمل (سمير لويس سعد، ١٩٩٠: ص ٩). ولم يكن الهدف من هذه الزيادة في التعليم الفني بأنواعه هو استجابة لحاجة سوق العمل من هؤلاء الخريجين بدليل عدم قدرة سوق العمل على امتصاص الناتج التعليمي كما تقول نادية جمال الدين (مرجع سابق) . لقد كانت الزيادة ترجع إلى اعتبارات أخرى أهمها السياسات التعليمية التي ركزت على الجانب الاجتماعي، وتحقيق أكبر قدر من الاستيعاب للتلاميذ (سمير لويس سعد، مرجع سابق، ص ١٢).

وقد تم تقدير الفائض من حملة المؤهلات العليا بمقترباً بمقدار ٤٣,٢٪ في عام ١٩٧٧، و ٥٤,٢٪ عام ١٩٨٢. أما الفائض من خريجي المعاهد العليا والمتوسطة فيقدر بنحو ١٤,٢٪ عام ١٩٧٧، و ٦٧٪ عام ١٩٨١. ومع التزايد المستمر في أعداد الخريجين

والعمل في أي مجتمع معناه التخلص من هذين العنصرين . وانعدام الأمن يرتبط بالبطالة حتى ولو كانت بطالة أبناء الأغنياء . ولذلك كان التخلص من البطالة وضمان وظيفة لكل فرد قادر على العمل من الأهداف الضرورية والحيوية في أي مجتمع حتى في المجتمعات ذات الاقتصاديات المختلفة 16 Jbid.

وهنا تثار الأسئلة الآتية: ما مسئولية التربية عن هذه المشكلة؟ هل البطالة نتيجة عدم اتساق (أو سوء اتساق) بين برامج التعليم وسوق العمل؟ وهل التعليم الفني هو القادر على تشغيل الشباب وحل مشكلة البطالة (وبطالة المعلمين على وجه الخصوص)؟

ثمة إجابة رصينة مقتضية نجدها فيما كتبه "فليب فوستر" حيث يوضح أن البطالة مسألة تتعلق ببنية سوق العمل والفرص المتاحة فيه وبمدى تأييد البيئة المؤسساتية المحيطة للأنشطة الاستثمارية وبناء المشروعات وبدون هذه الشروط لا يمكن للتعليم المهني / الفني مهما كان قدره وكيفية أن يكون شاعراً "طالما أن المهارات المكتسبة لن تستغل ولن يستفاد منها".

ويضع فوستر القضية بشكل أكثر حسماً كما يلي:

"إن التعليم المهني/ الفني هو العربية وليس الحصان

في عملية التنمية الاقتصادية، على الأقل في المراحل

الأولى منها. إن التنمية الاقتصادية تعتمد على

الفرص الحقيقة والمدرسة في الاقتصاد".

(Foster 1965/1977)

الانتعاش الاقتصادي، تشتغل الطاقة العاملة وينخفض الفائض في العمالة، وتزداد إنتاجية العمالة (بنت هانس، وسمير رضوان، ١٩٨٢: ص ٢٥٧).

ويذكر بعض الباحث في مجال الاقتصاد من أسباب البطالة في مصر وعجز سوق العمل عن امتصاص فائض العمالة ما يؤكد مصداقية ما ذكره بنت هانس وسمير رضوان عن أن أسباب البطالة في مصر إنما ترجع إلى خلل في بنية سوق العمل، ومن أهم ما يذكره الباحث في هذا الصدد ما يلي: -

- انخفاض الطاقة الإنتاجية وعدم قدرتها على التوسع.

- ما أدت إليه سياسة الانفتاح منذ منتصف السبعينيات من تساؤل الأهمية النسبية للقطاعات السلعية الرئيسية لمصالح القطاعات الخدمية والتوزيعية، مما أدى إلى التناقص المستمر في قدرة القطاعات الإنتاجية على خلق فرص عمل جديدة يمكنها استيعاب المتاح من قوة العمل بشكل منتج (محمد محروس إسماعيل، مرجع سابق ص ٣٠٠).

دراسات خارج مصر:

لقد بينت دراسات «سكرابولوسى» في كولومبيا وتنزانيا أنه لا توجد مزايا في سوق العمل مضمونة لخريجي المدارس المهنية والفنية أو حتى مراكز التدريب. كما لا توجد ضمانات للنجاح في الحصول على وظيفة. كما لا يوجد ضمان لأجر أفضل من غيبته حينما يحصل على وظيفة. (Psacharopoulos 1985)

وأوضحت دراسة «ليجلو» و «نارمن» في كينيا أن خريجي التعليم المهني والفني

بمعدل ١٠٪ في المتوسط سنويا، فإنهم فرص العمل في سوق العمل المصرية من الصعب أن تزيد بنفس النسبة (منى قاسم، ١٩٩٠: ص ٤٧ ومحمد محروس إسماعيل، ١٩٨٩: ص ٢٩).

وتشير بيانات البطالة كذلك إلى حدوث طفرة كبيرة في أعداد المتعلمين (بصفة عامة) في الثمانينيات مقارنة بالعقد السابق، فقد تطورت أعداد البطالة من ٨٥٠ ألف فرد عام ١٩٧٦ إلى ٢٠٠١ مليون فرد. أي نسبة البطالة ارتفعت من ٧,٧٪ عام ١٩٧٦ إلى ١٤,٧٪ عام ١٩٨٦ (منى قاسم، المرجع السابق، ص ٣٤).

وقد أوضحت الإحصاءات أنه يوجد في بعض التخصصات وفائض في بعض التخصصات الأخرى وذلك فيما يخص خريجي التعليم الثانوى الصناعى، وتشير الإحصاءات أن العجز بالنسبة للبنين - الثانوى الصناعى - كان ٢٦٢٢ عام ١٩٨١ في بعض التخصصات، وكان الفائض في التخصصات الأخرى - في نفس التعليم - قدره ١٥٩٤٢، أما بالنسبة لخريجي الثانوى صناعى بنات فقد بلغ العجز (٥) خمس خريجات عام ١٩٨١، والفائض بلغ ٢٨٤٢ في تخصصات مختلفة - (سمير لويس سعد، ١٩٩٠: ١٥) معنى ذلك حتى لو افترضنا أننا سنسد العجز بتعديل في التخصصات والمناهج فإن الفائض سيظل كبيرا جدا. إن الفائض أضعاف أضعاف العجز.. فما الذى يفيد تعديل المناهج والتخصصات في التعليم الفنى؟

هل بعد هذه البيانات يمكن أن نتكلم عن دور للتعليم الفنى فى حل مشكلة البطالة؟

إن البطالة في مصر، بطالة هيكلية، ترجع إلى خلل في سوق العمالة نفسه، فمن المعروف جيدا أنه خلال فترات

الاقتصادية. فالمتعلمون العاطلون (كغيرهم من المتعلمين) هم احتياطي للعمل. البطالة هنا تقوم بوظيفة الضغط على المتعلمين العاملين ليعملوا بقوة وجهد أكبر خوفاً من أن يجدوا أنفسهم خارج العمل - واستبدالهم بأخرين من زملائهم العاطلين. كما أن جيش العمل الاحتياطي - البطالة - يقوم أيضاً بوظيفة الحد من ارتفاع الأجور وضبطها في مستويات محددة. معنى ذلك أن البطالة من هذا المنظور جزء لا يتجزأ من طبيعة الاقتصاد الرأسمالي الحر. (Carnoy 1977: 17)

ومن نفس منطلقات «كارنوي» في نقد الاقتصاد السياسي يرى «واطس» في دراسته من التربية والعمالة في بريطانيا أن الدافع وراء مشاريع تمهين التعليم الواسعة هي وجهة النظر التي تتعلق بتجهيز جيش احتياطي للعمل، وذلك بتحويل البطالة إلى عمالة جاهزة عند الطلب، بحيث تكون في متناول العمل، بدلا من أن يكون العمل هو الذي في متناول العمالة. ورهن طلبها (A.G. Watts 1988: 18). وتحليل مشروع تاتشر (TVEI) نجده يتكون من عناصر وتكوينات وبرامج كشميرة التنوع وتتراوح بين المفهوم الواسع للتدريب إلى المفهوم الضيق، وتنطوي على مهارات مهنية ومعرفية واجتماعية. وذلك كله حتى يرتبط مشروع التدريب بسوق العمل واحتمالات تغييره في المستقبل. (ibid)

ومشروع التعلم المهني (TVEI) ليس مجرد استجابة بسيطة لمشكلة البطالة، إنه قد صمم كذلك حتى يمكن أن يقابل احتمالات تغير العلاقات الإنتاجية داخل مكان العمل (Fairly & Grahl, 1983). ومن هذه الزاوية يستنتج «جليسون» أن

ليسوا أحسن حالا من أقرانهم في التعليم العام في الحصول على فرص عمل. وحينما توجد فرص العمل قليل هناك علاقة جوهرية بين ما يتم داخل العمل وما يتم دراسته في المدارس من مقررات مهنية أو قبل مهنية. كما بينت الدراسة أن التعليم قبل المهني ليس له أي علاقة بما يدور في مكان العمل بالنسبة للأفراد الذين حصلوا على هذا التعليم. (Leauglo & Narman 1988)

إن الدراسات العديدة التي تمت خلال الثمانينيات في كثير من دول العالم النامي يجمع معظمها على أن التعليم المهني لا يخلق بذاته فرص عمل جديدة سواء في شكل وظائف أو في شكل أعمال حرة على الأقل في المدى المباشر. وأن برامج التدريب سواء كانت مدرسية أو غير مدرسية لن يكون لها تأثير كبير على البطالة بشكل عام.

ويؤكد «ليجلو» و«ليليز» أن التدريب المتخصص في الاقتصاديات المتدهورة ربما يساعد مباشرة في الدخول إلى مهنة محددة، لكنه لن يساعد في الدخول إلى مهن أخرى حيث يصعب على العامل الحصول على أو إيجاد فرصة مهنية أخرى فالخصائص الضيقة تصنع حاجزا بين المهن وبعضها. ومن هنا تزداد فرص خريجي التعليم العام في هذه الحالة. (Leauglo & Lillis 1988)

ويناقش «كارنوي» البطالة من زاوية نقد الاقتصاد السياسي للاقتصاد الحر. ويؤكد أن ظاهرة البطالة تعتبر امتدادا منطقيا لسياسة اقتصادية تقوم على حافز الربح وحده. والاهتمام بالربح يتطلب القدرة على انتاج العمالة المدربة وغير المدربة. وهنا يوضع «كارنوي» أن البطالة عموما - سواء للمتعلمين أو غير المتعلمين - هي مكون رئيسي من مكوناتها هذه النظم

استبدال شعار بشعار آخر. أو بعبارة أخرى تزييف اللوعى من خلال تغليف الواقع وتعميمه. فالشعار الحقيقي هو: فرص عمل للشباب. أما الشعار البديل الذى قدم من خلال الايديولوجية فهو: فرص تدريب للشباب.

وثمة دراسات تناولت التحليل النقدي لمحتوى البرامج فى مشروع تاتشر ولن نتوسع فى عرض هذه الدراسات الآن، وحسبنا هنا أن نكمل بإيجاز أن هذه البرامج من الذكاء بحيث صممت لإعداد المتدرب أيضا ليكسب قوته ويعيش حياته فى مواقف البطالة خارج سوق العمل. فهناك برامج «كيف يبدأ الفرد حياته العملية». وهناك برامج «كيف يعد الفرد نفسه للأعمال الحرة». وهكذا. إن هذه البرامج من التنوع والسعة بحيث وضعت برامج ضخمة أمام الأفراد. واعتمدت على برامج أيضا فى التوجيه المهني والإرشاد النفسى.. بحيث تصبح بطالة الفرد معناها خطأ فى عملية الإعداد أو التوجيه أو الإرشاد. إن هذا المشروع فى التعليم والتدريب الفنى والمهني قد نقل لأول مرة فى التاريخ مسئولية إعادة إنتاج العمال إليهم أنفسهم، ومسئولية حماية المجتمع من البطولة إلى قوة العمل العاطلة نفسها، انظر:

Gleeson 1985: 60 & Esland and Cathcart 1984-

ومما سبق يمكن القول إن أهمية التعليم المهني والفنى فيما يتعلق بدوره إزاء مشكلة البطالة إنما تكمن فيما يقوم به هذا التعليم بدور ايدىولوجى خطير، فى علاقات السوق والعمل، نلخصها فيما يلى:

١ - يقوم التعليم الفنى بدوره كأحد آليات ضبط سوق العمل والتحكم فى مستوى أجور الشباب.

ثمة علاقة قوية بين الاهتمام الكبير بالتعليم الفنى والتدريب وموجة الخصخصة فى الاقتصاد، فالتعليم الفنى آلية جديدة تصبح قوة العمل من خلالها جاهزة وفى متناول التشغيل. (Gleeson 1985 58)

ولنستمر نتابع الانتقادات التى وجهت إلى الجوانب الايديولوجية فى مشروع تاتشر، وأهميته بالنسبة لنا باعتباره نموذجاً يقدم إلى العالم فى إطار علاقات التبعية والهيمنة المفروضة على العالم الثالث، كما بينا من قبل فى موضع سابق.

إن مشروع تاتشر إنما يهدف إلى التأكيد على عدم التخلي عن الشباب، وفى نفس الوقت يتخلى عن الالتزام بتشغيلهم. وإذا كان المشروع يهدف إلى تنمية الروح الفردية، فالروح الفردية هنا تعنى ترك الشباب يواجه مصيره، والعبارة الأخيرة تنطوى على منف، فماذا يعنى ترك الشباب يواجه مصيره، وهنا تقدم التاتشرية غلافا تغلف به العنف الكامن فى هذا الشعار. وهى تغلفه حتى يبدو مقبولا فى دولة ديموقراطية. فإلى العنف يقع على الأفراد غير مقبول بنص الدستور. والتاتشرية تغلف العنف الصريح وتستبدله بعنف آخر رمزى - ثقافى - حتى يظل خافيا عن رمى الناس. والغلاف الرمزى الذى تقدمه «تاتشر» هو

غلاف تربوي من خلال مبادراتها فى التعليم المهني والفنى. وبموجب هذا الغلاف - أعنى مشروع (TVEI) تكرر تاتشر جهد الدولة فى بناء تدريب واسع للشباب على مهارات متنوعة. أى أن تاتشر تجعل الدولة مسئولة عن حماية الشباب من البطالة لا عن طريق تقديم فرص عمل.. بل من خلال تقديم فرص تدريب واسعة. إن ما تم هنا هو عملية

المناهج».. ما يلي:

«إن أي تقييم لمستوى أداء التعليم المهني والفني، ولدى قدرته على الوفاء باحتياجات الصناعة في أي بلد، سواء كانت نامية أو صناعية متقدمة، لم يسفر إلا عن نتائج سلبية.. إن استجابة المخططين وصناع القرار لهذه النتائج السلبية لا تتجاوز القيام بمحاولات متعددة.. محاولة اثر أخرى.. لإعادة بناء المناهج، أو تحسين متواها، أو فتح تخصصات جديدة» (Psacharopoulos: 1987: 20)

إن أي تعليم فني يدعى أنه يرتبط باحتياجات السوق صناعية أو زراعية أو تجارية أو خدمات إلخ.. مطالب بالضرورة أن يقدم حلولاً علمية لأربع معضلات أساسية تقف حائلاً أمام محاولة قيام أي علاقة صحيحة بين التعليم الفني وسوق العمل. وهذه المعضلات الأربع هي:

١- هل يمكن فعلياً تحديد ما المهارات المطلوبة والملائمة؟

٢- وإذا أمكن، هل يمكن تقدير احتياجات الصناعة منها والتنبؤ بها؟

٣- وإذا تم ماسبق، هل يمكن تحديد المحتوى البيداغوجي للمهارة المطلوبة وتحويلها إلى واقع تربوي؟

٤- وأخيراً، هل المدرسة هي المكان الأمثل لتعليم مهارات العمل؟

معضلات أربع نراها مستعصية على الحل. والحلول المقدمة لها هي محض افتراضات. وأي ادعاء بأن هذه الافتراضات أشياء واقعية ويمكن أن نتعرف عليها واقعياً، لا يدخل في باب العلم.. بل في الایدیولوجیا.. فهي في بعض جوانبها شيء من قبيل مسرحة الواقع.. والنفع في أساطيره. أي بعبارة أخرى التعامل مع ما هو ليس واقعياً وكأنه واقعي (Kliebard 1990).

٢- التعليم الفني والمهني يشجع رجال الأعمال على توجيه كل الاهتمام إلى التدريب وليس إلى التوظيف أو توفير فرص العمل.

٣- يساعد التعليم المهني والفني على تسليم الخريجين - بطرق مقبولة في أعين الناس - إلى رجال الأعمال وفقاً لمواصفات محددة من قبل

٤- يساعد التعليم المهني والفني رجال الأعمال - بما يمنحه من شهادات - على تحديد مكانة العاملين في الهرم الاجتماعي للتشغيل.

٥- التعليم الفني والمهني من شأنه أن يقلل من مكانة وأهمية نظام التلمذة الحرفية التقليدي.. وهو الأصل في تعليم المهن كما يقول سكرابولوس.

٢- احتياجات سوق العمل.. أم اغتراب: وفقاً لایدیولوجیا التعليم الفني، فإن النظم التعليمية في البلاد النامية يجب أن تتحول إلى تعليم مهني وفني حتى تزداد ملاءمتها وقدرتها على الاستجابة لاحتياجات الاقتصاد الحديث.

إذا كان التبرير هنا يبدو قوياً.. فإن الصياغة صورية جداً. إنها صياغة لعلاقة بين متغيرين. علاقة من الصعب أن نثبت صحة وجودها امبريقياً. إن مضمون هذه القضية الصورية فارغ.. ووهم. والخطأ في صياغة هذه العلاقة مقصود.. وهو مكن قوة هذه الایدیولوجیا التي تعشش في عقول الناس وتهيمن على وعيهم وتزيف رويتهم لحقيقة واقعهم، فتأثي قراراتهم تجاه أهداف خافية عنهم وغير مرئية بالنسبة لهم، فتتبعثر جهودهم ويظل الواقع قائماً كما هو.. دون تغيير.

يقول «سكرابولوس» في دراسة حديثة بعنوان «نمهن أو لا نمهن تلك هي مشكلة

وسنتناول العضلات السابقة بشيء من التفصيل.

عضلة تحديد المهارات المطلوبة:

والسؤال الجوهرى هنا ما الذى يطلبه رجال الأعمال من المهارات التى ينبغى أن ينفى بها التعليم الفنى؟

يقول «جاميسون»، «إننا غالباً ما نجد عدم رضا من أصحاب الأعمال فى الاقتصاد عن مستوى أداء موظفيهم خاصة فى مجال الصناعة». وعدم الرضا يأتى بسبب عوامل كثيرة، فواقع الصناعة فى تغير مستمر: عمليات تجديد الآلات مستمرة، التغيير فى نمط الإدارة، دخول عمليات جديدة وطلبات جديدة على الإنتاج. وعلى ذلك ينشأ دائماً عدم رضا. وعلى أى الأحوال كما يقول «جاميسون» - أن عدم الرضا الدائم هو سمة أساسية فى نظرة رجال الأعمال إلى موظفيهم (Jon Jamison 1985: 23).

أكثر من ذلك فإن أصحاب الأعمال أنفسهم ليسوا فى حالة اتفاق حول ماهو المطلوب من مدارس التعليم الفنى. بل ويصعب اتفاقهم على مطالب واحدة، حتى فى داخل إطار المهنة الواحدة. وتجدهم إذا طلبوا شيئاً فإن مطالبهم غير منظمة وعرضة للتغيير عبر فترات زمنية ليست طويلة. ويؤكد «ديل» أن الصاجات متنوعة ومتعددة حتى فيما يتعلق بالوظيفة الواحدة. ويقول «ديل»:

«إن الوظيفة نفسها لا تطلب شيئاً محدداً على نحو لا يمكن الخلاف حوله.. بل إن ما تطلبه دائماً هو موضوع خلاف.. إن من يطلب هم رجال الأعمال.. إنهم بشر.. وما يطلبونه إنما يأتى من خلال اتجاهاتهم وتوجهاتهم الثقافية وظروفهم الاقتصادية

والاجتماعية. (Dale 1985: 1) ويقول «نوا» و «اكستين» إن رجال الأعمال فى بريطانيا وألمانيا وفرنسا بدأوا يوجهون اهتماماتهم إلى مهارات الاتصال والحاسب الآلى. وفى اعتقادهم أن المدارس يجب أن تتجه إلى تعليم هذه المهارات وتطبيقاتها فى الحياة ومواقف العمل. ويرى بعض رجال الأعمال فى هذه الدول أيضاً: إن ما يجب على المدارس أن تقوم به هو تطبيع الشباب ليكونوا مستخدمين جيدين وأصحاب ضمائر ومقدرين لأهمية الصناعة واحتياجاتها. مع مهارات عملية جيدة فى الاتصال والحاسبات الآلية. (Noah & Ecstein 1988)

إن المهارات السابقة التى تكلم عنها «نوا» و «اكستين» ليست من قبيل المهارات التى تعلم فى مدارس التعليم المهني والفنى، إنها مهارات عامة يختص بها التعليم العام.

ويقول «جاميسون» نقلاً عن تقرير أعدته لجنة «كار» أن التعليم قبل الجامعي غير مؤهل لتعليم أى مهارة مهنية خاصة. وأن هذا النوع من المهارات لا يمكن أن يعلم إلا داخل الصناعة نفسها. (Jamison 1985)

وينتهى «سابال» إلى القول إن المهارات مسألة غامضة وهى مفهوم سياسى أكثر منه مفهوم تقنى. وهى أداة يستعملها رجال الأعمال للتمييز بين مستويات العمل المختلفة لأغراض الإدارة وبناء التنظيم الهرمى للعمل (Sabal, 1981). ويقوم مفهوم المهارة على فكرة مؤداها أن أى عمل حتى يؤدى فلا بد من تجزئته إلى مهارات تطلب من الفرد الذى يقوم بهذا العمل. فالمهارة وظيفتها لها هدف يؤديه الناس بالفعل بأكثر الطرق عقلانية وكفاءة فنية، ولها أيضاً محتوى محدد من المعرفة. يتبع ذلك أن الوظيفة التى

لم تكن مستحيلة الوجود. ويعى واضح مشروع تطوير التعليم فى مصر هذه الحقيقة فيقرر:

«ولأسف الشديد فقد لوحظ عدم استطاعة كثير من الجهات إعطاء أرقام محققة عن الأعداد المطلوبة ومستوياتها وتخصصاتها على المستوى القومى».

(أحمد فتحى سرور ١٩٨٩ ص ١٦٠).

واعتقد أن غياب المعلومات المستقبلية مسألة لا تدعو للأسف. فذلك من طبائع

الأشياء. فعالم الإنتاج والاقتصاد متغير، ولا ينفع معه ولا يجوز استعمال التخطيط طويل المدى، فهو مرتبط بكثير من العوامل والمتغيرات بعضها من طبيعة المشروع.. وبعضها من طبيعة الديناميات العالمية التى نعيشها فى السياسة والاقتصاد والحرب والسلام.. وبعضها مرتبط بحركة الاقتصاد العالمى والمحلى نفسه.. وبعضها مرتبط بالتقدم التكنولوجى والتجديدات الإدارية، كل هذه عوامل يصعب فيها التنبؤ المستقبلى البعيد، وبالتالى التخطيط طويل المدى.

والتنبؤ من وجهة نظر «جرب» مديم الفاعلية. فلو أن الهدف هو تقديم تدريب عام ومتسع نسبيا لجال من الوظائف المتعددة فإن السؤال الذى يثار: لماذا التنبؤ إذن؟ أما إذا كان الهدف هو وضع تخطيط دقيق لربط العرض والطلب فى سوق العمل فإن التنبؤ صعب إن لم يكن مستحيلا. لذلك يؤكد «جرب» أن التنبؤ أو التخطيط طويل المدى إما غير فعال أو مستحيل الحدوث. ويضع القضية على النحو التالى:

«فحينما تكون الوظائف متجددة يصعب التنبؤ أو يستحيل. وإذا استحال التنبؤ يصعب على التعليم المهنى/ الفنى أن يفى بعهوده أو يستحيل. فالعهد الذى يقطعه التعليم المهنى/ الفنى على نفسه هو

بتولاها فرد ما يمكن أن تحدّد بمعنى المهارات: أهداف، أداء، معارف (Ibid). وأكثر الأفراد إنتاجية فى العمل الذى يعهد إليهم هم أكثرهم تأهيلا له. وبهذا التبسيط أصبحت المهارة لا تنتمى إلى العمل نفسه بل تنتمى إلى التأهيل للعمل.. أى للشهادة التى تؤهل لهذا العمل (Collins, 1979). وهنا تصبح المسألة فى النهاية كما يقول «كولنز» «مؤهلات دراسية».

وحيث أن تعليم المعارف الأكاديمية يتطلب تلاميذ ذوي مقررات أكاديمية عالية، فذلك المهارات تحتاج إلى تلاميذ يتميزون بقدرات تتجاوز المستوى المتوسط. وهنا يدخل التشعب إلى النظام التعليمى، وتبرز عملية الغرلة الاجتماعية للتلاميذ وتصنيفهم فى مسافات متفرقة ينتهى بهم الواحد منها إلى أماكن متفرقة داخل الهرم الاجتماعى فى تنظيم العمل. فكل ماله الحقوم.

إن ما يحدث من تشعب وتصنيف وتصنيف فى المؤسسات التربوية ومؤسسات العمل إنما يتم بطريقة تبدو شرعية وطبيعية فى أعين الجميع، ويتم ذلك كله بفضل هذه الكلمة السحرية «المهارة».. حتى وإن كانت صعبة وغامضة على الفهم.. حتى وإن كان الاتفاق على ما هو مطلوب منها وملام أكثر صعوبة وأكثر غموضا.

معضلة التنبؤ:

حتى يمكن التنسيق بين المنتج التربوى المهنى واحتياجات سوق العمل فلا بد أن يتوفر للمخطط التربوى صورة واضحة عن احتياجات سوق العمل ومطالبه. إلا أن مثل هذه الصورة صعب وجودها - إن

عام ١٩٦٤، ينقل إلينا واقعة طريفة. فقد تقابل أثناء فترة وزارته مع Mr. Rudnev الوزير السوفيتي المسئول وقتها عن تخطيط القوى العاملة في روسيا. وقد حدث الوزير السوفيتي - أثناء المقابلة - قائلا:

«إننا في روسيا قد أنشأنا نظاما معقدا جدا من التخطيط، وقد حاولنا أن نصل إلى الحجم الأمثل للجامعات، وأن نوزع طلابنا على التخصصات المختلفة حتى يمكن للصناعة أن تحصل على ما يناسبها من العمالة خلال عشر سنوات... وقد كانت النتائج دائما فاشلة».

وأضاف الوزير السوفيتي محدثا نظيره الإنجليزي:

«يبدو لي أنكم في إنجلترا لم تقوموا بأى تخطيط على هذا النحو وقد كانت نتائجكم دائما فاشلة أيضا».

ويعلق الوزير الإنجليزي لورد «بودين» قائلا:

«انتهت المقابلة ولم يستطع أينا أن يقرر من منا أكثر فشلا!!»

(Lord Bowden of Chesterfield 1982: 192)

إن استحالة تحديد ما المهارة المطلوبة، واستحالة تقدير احتياجات سوق العمل منها، والتنبؤ بقدرها وكيفها في فترة مدتها عقد من الزمان تجعل عملية التخطيط والتصور المستقبلي مستحيلة كذلك... وهذا كله من شأنه أن يفقد التعليم الفني سبب وجوده وهو الرابطة بين مخرجاته وسوق العمل.

معضلة تحديد المحتوى البيداغوجي:

إذا توصلنا إلى الإجابة عن ما المهارة

ارتباط المهارات المتعلمة بالوظائف الممكنة في الواقع».

(Grubb 1985: 538).

لقد أظهر «جرب» في تحليله السابق عمق المعضلة أمام التعليم المهني والفني. فالتعليم المهني أمام معضلة تقدير احتياجات سوق العمل والتنبؤ بها. فهو إما أن يقدم إعدادا مرنا ليقوم على المهارات العامة حتى يمكن أن يتكيف مع متغيرات سوق العمل ونقص المعلومات والبيانات عن المهارات المطلوبة والملائمة.. وفي هذه الحالة سيقوم بنفس الدور الذي يقوم به التعليم الأكاديمي الذي يزود بالمهارات العامة General Skills ومن هنا ينتفى سبب وجوده. وإما أن يقدم المهارات والاتجاهات المحددة لوظيفة معينة، وفي هذه الحالة - حتى ولو كان مفيدا في فترة زمنية محددة فإنه سيكون في المستقبل سببا من أسباب البطالة.. جزء من المشكلة وليس حلا لها. مرة أخرى نعوذ على نص «جرب» نفسه لتوضيح المعضلة، حيث يقول:

«إن مدارس التعليم المهني/ الفني تنطوى على استحالة تحقيق دورها، إنها لا بد أن تعد تلاميذها لسوق عمل ليس عليه أى ضبط أو سيطرة، ولا توجد عنه معلومات.. وحتى إن وجدت لا يمكن لأحد أن يزعم دقتها».

(Ibid.: 538)

وحتى في تلك البلدان التي يقوم الاقتصاد فيها على التخطيط المركزي الشامل، ويخضع لعوامل ضبط صارمة وموجهة من قبل مؤسسات الدولة نجد أن عمليات التخطيط والتنبؤ غير مأمونة النتائج.

وينقل إلينا لورد «بودين» Lord Bowden of Chesterfield الرئيس السابق لمعهد العلم والتكنولوجيا بجامعة مانشستر، ووزير التعليم في بريطانيا

ومن هنا يقول «ليليز» و«هوجان» إنه إذا تجاوزنا الأهداف التربوية التي تقوم على الحفظ والتلقين فإن ذلك يتطلب تناولا مختلفا للمعارف.. تناولا يرى «الحقائق» لا باعتبارها حقائق ثابتة، بل باعتبارها مشكلات من حيث طبيعتها وارتباطاتها السببية، ويرى عالم العمل لا باعتباره مكونا من معطيات ثابتة، بل باعتباره كينونة تتحدد خصائصها بما تنطوي عليه من مشكلات دينامية: أي أننا ننظر إلى الصناعة والزراعة باعتبارها مشكلات تتطلب حلا وممارسات تتغير (Ibid 99).

إن ما يطرحه «ليليز» و«هوجان» ليس مسألة تفضيل فردي بين نمطين من المناهج، فبنية العلاقات الاجتماعية في المجتمع الكبير هي التي تحسم الاختيار. فالمعرفة الصحيحة والمنهج الصحيح والعلمية التربوية الصحيحة هي مسائل تحسم من قبل المجتمع من خلال قواه الاجتماعية وآليات صراعاته المختلفة (Bernstien 1971 & P. Bourdieu and J. Passeron 1970) وعلى ذلك فإن اختيار منهج «ليليز» و«هوجان» المفضل لا يمكن أن يتم دون حدوث تغييرات جوهرية في البيئة المجتمعية المحيطة وتحقيق مناخ وبيئة عمل أكثر استقرارا وأقل اغترابا.

معضلة التمدرس في تعليم المهارة:

إن مؤسسات التعليم الرسمي ليست هي أفضل المؤسسات في نقل المهارات، والمهارات التي تعلمها المدارس يصعب القول بأنها هي نفسها التي يحتاجها المجتمع (Watts 1985: 16) فما يعلم

المطلوبة؟ فإن السؤال التالي بالضرورة: هل يمكن أن نضع البرامج التربوية اللازمة لتعليم هذه المهارة أو المهارات المطلوبة؟

إن البرامج التربوية الأكثر فعالية هنا هي تلك البرامج التي تقوم على مناهج عملية حل المشكلة Process-based curriculum. والمقررات الدراسية التي حققت نجاحا وفق هذا النمط من المناهج هي مقررات الرياضيات واللغات. وقد تميزت هذه البرامج بقدرتها على التعميم أو الانتقال من موقف إلى آخر. وإذا حاولنا استخدام هذا النمط من البرامج في تعليم المهارات الأساسية في التعليم الفني، وهي المهارات التي بدونها يفقد التعليم الفني سبب وجوده، فإننا نواجه صعوبة كبيرة. فكلما كان التعميم في البرامج المعدة وفق منهج العمليات عاليا كان اكتساب المهارات عاليا بالطبع. إلا أن الدراسات تبين في نفس الوقت أن المقررات ذات التعميم الكبير تنطوي على تجريد كبير كذلك. وكلما كانت المقررات أكثر تجريدا قلت أو ضعفت علاقتها بالإنجازية (Lillis & Jogan 1983: 98) كما أنه يصعب قياس عائد التعليم من خلال الامتحانات التقليدية.

إن ما يفرضه مناخ التربية التقليدية هو إجبار التربويين على إخضاع المقررات الدراسية لسلسلة من أعمال الامتحانات التي تقيس التذكر والفهم البسيط، عوضا عن عمليات التطبيق والتحليل والتركيب والتقويم التي يقول بها علوم.. وهذا بدوره يفرض في النهاية اتباع مناهج ثابتة تتلاءم مع عمليات الامتحانات.. والشهادات التي يطلبها رجال الأعمال.. ومثل هذه المناهج لا تعلم مهارات.. في أحسن أحوالها تعلم معارف.. والمعرفة هي أسهل العناصر تعلمًا.

٢- التكلفة أقل والفاعلية أزيد.

وما يمكن أن يقال هنا فإنه رغم وجاهة اقتراح سكرابولس بشأن التدريب أثناء الخدمة هو ما يبدو حلا لما أثاره التعليم الفني من مشكلات ولما يقوم عليه من أغاليط أيديولوجية، إلا أن مثل هذا التدريب المقترح - أثناء الخدمة - مالم يكن مرتبطا بمشروع قومي (أو بقاعدة قومية) للتعليم المستمر فإننا سنجد أنفسنا مرة أخرى داخل أيديولوجية التمهين -Voca- tionalism ونسير في دائرة مفرغة. وعلى أي الأحوال، إن تصديق كيف ومحتوى التعليم الملائم للعمل الإنساني غير المفترق ومؤسساته المختلفة يخرج عن نطاق هذه الدراسة وسوف نتعرض له في دراسة أخرى.

واضح من تحليل العضلات الأربع السابقة أن الافتراض المزعوم للربط بين التعليم المهني / الفني واحتياجات سوق العمل لا يقوم على أي مضمون واقعي.

لقد قاموا بتبسيط التربية من حيث هي تنمية شاملة للشخصية الإنسانية حتى أصبحت تعليم حرفة أو مهنة. وقاموا بتبسيط المهنة إلى مجموعة من «المهارات» المطلوبة والملائمة للتنمية الاقتصادية. وقاموا بتبسيط التنمية الاقتصادية حتى أصبحت مجرد عمليات استثمار. وأن من يحدد مطالبها هم أصحاب الاستثمارات. وهكذا انتهى منطق التبسيط إلى: أن التربية الملائمة هي التعليم المهني / الفني.. وهذا التعليم بدوره تم تبسيطه إلى مجموعة مهارات. وأن من يحدد هذه المهارات هم رجال الأعمال. وما هي المهارات؟ شيء غامض لكنه يؤدي - من خلال غموضه - وظيفة بنائية في التدرج الاجتماعي الطبقي. وفي النهاية «التربية في خدمة رجال الأعمال».

من مهارات داخل هذه المدارس هي مهارات ضيقة ومحدودة، إنها قديمة قبل أن تستعمل.. فضلا عن تكلفتها العالية. ويخلص «واطس» أربع حجج ضد التمدد لتعليم مهارات العمل كما يلي:

١- إن المدارس من هذا النوع (مدارس التعليم الفني) تحتاج إلى خبرات ومعامل وأجهزة وورش لا طاقة لميزانية التعليم في أي بلد بها.

٢- إن خطر تدرس التعليم المهني هو تصيد الأفاق المهنية للتلاميذ مبكرا قبل أن تبدأ عملية النضج الفعلي لهم.

٣- مالم تكن هناك دقة كبيرة جدا في عملية الإعداد فهناك دائما احتمال أن تزود هذه المدارس تلاميذها بمهارات ومعارف غير ملائمة لما هو قائم بالفعل في سوق الصناعة.. وذلك بحكم التغيير السريع والمتلاحق في الصناعة.

٤- إن مدارس التعليم الفني عادة لا تنجو من معضلة تحديد أي نوع من المهارة يجب أن يعلم (وقد فصلنا ذلك آنفا).

ويعتقد «سكرابولس» أن ثمة مقاومة مستمرة من المخططين والسلطات التربوية لفهم فكرة بسيطة وهي أن مجمل المهارات التي تحتاجها الصناعة ليست في حاجة إلى أي تعليم في مدارس وحتى ولو تم ذلك فإنها لا يجب أن تتم بالضرورة داخل نظام التعليم الرسمي. فالتعليم أثناء الخدمة هو الطريق التقليدي في تعليم المهارات اللازمة لنفس العمل. «تم ذلك منذ قرون ومازالت هي الطريقة الصحيحة» - (Psa- (1987 charopoulos. ويعتقد

سكرابولس مميزات التدريب في المصانع نفسها كما يلي:

١- إنها أكثر ملاءمة.
٢- الكلفة سيدفعها المستفيد مباشرة: الطلاب أو رجال الأعمال.

وماذا تعنى هذه النتيجة؟

الجواب:

توجيه واستنفاد طاقة أدميين مستغلين لتحقيق أهداف ومصالح ليست أهدافهم ولا مصالحهم.. بل هدف ومصالح رجال الأعمال.. أصحاب المشروعات الخاصة وذلك هو قمة الاغتراب.. أن ينفصل الإنسان عن مشروعه الإنساني في الحياة، فيسلب هدفه ومعنى حياته، وقوته.. بل وينفصل عن نفسه وواقعه.

٣- تخفيف الضغط على الجامعات.. أم تضخم تربوي؟

لقد رفعت حكومات العالم الثالث بعد الاستقلال شعار الحق الديمقراطي للجماهير العريضة في التعليم. وحيثما بدأت الجماهير تمارس بالفعل حقها في التعليم لم تتحمل هذه الحكومات نتائج ذلك وضائق ذرها بالطالب الاجتماعي على التعليم وأصبحت تبحث عن الوسائل للحد من هذا الطلب. وبرزت أمامها صيغة التعليم الفني كأداة لتحقيق هذا الهدف. فاللّعليم الجانبي أصبح عبئا ضخما على ميزانية هذه الحكومات في الوقت الذي قل مردوده الاجتماعي والفردى بسبب مشكلات البطالة خاصة بطالة المتعلمين. والتعليم المهني/ الفني هو التعليم الذي يحقق اتساع الفرصة التعليمية في المرحلة الثانوية ويؤهل الشباب لسوق العمل ومن ثم يقل الطلب الاجتماعي على التعليم العام، وبالتالي التعليم العالي والجامعى. وعندئذ تخفف الدولة من أعبائها المالية. ومن هذا المنطلق بات التعليم الفني هو العلاج للمشكلة سواء في شقها التربوي (التخفيف عن الجامعة) أو في شقها الاقتصادي (التخفيف من الأعباء المالية). وفي إطار السياق السابق يقدم «جميل

سالى» في دراسته عن «التعليم المهني في الجزائر ومصر والمغرب» وجهة نظر مؤيدة للتعليم المهني/ الفني مع بعض تحفظات أردتها. يحاول «سالى» البرهنة على أن هذا التعليم هو بديل وأقل تكلفة من التعليم العام والعالي. فيبين أنه حتى لو سلمنا بأن تكلفة التعليم الثانوى المهني/ الفني أعلى من تكلفة التعليم الثانوى العام فلا بد أن نضع فى الميزان عدد السنوات الدراسية الممولة من قبل الدولة التى يتعين على التلميذ إتمامها لإنهاء دروسه. ففي حالة التعليم المهني تمتد الدروس عموما إلى ثلاث سنوات. أما فى حالة التعليم العام فينبغى أن نضيف إلى السنوات الثلاث من الثانوى العام الحلقة الثانية متوسط عدد الدروس العالية الضرورية لنيل شهادة جامعية طالما أن جميع حملة الشهادة الثانوية يجاز لهم متابعة دروس جامعية على نفقة الدولة، ويفترض بغالبية خريجي التعليم المهني/ الفني الانخراط مباشرة فى سوق العمل.

ويقارن سالى بين تكلفة التلميذ السنوية: فإذا كانت التكلفة ١٠٠ للتعليم الثانوى فهي ٣٠٠ للتعليم المهني/ الفني و ٢٠٠ للتعليم العالي. ومن ثم تكون تكلفة خريج التعليم المهني ٩٠٠ تقريبا، بينما التلميذ الذى يتابع دروسه فى أحد أفرع التعليم العام (حتى التعليم العالي) يكلف الدولة ١١٠٠ على الأقل (سالى ١٩٩٠: ١١٩). ويوضح سالى بقوله:

«ومهما بدا الأمر مفارقا، فإن زيادة عدد المتحقيين بالتعليم المهني يمكن أن تشكل وسيلة فعالة للحد من نفقات التعليم العالي فى بلدان يبدو فيها من الصعب جدا، من الناحية السياسية، فرض عملية اصطفاء عند دخول الجامعة أو تسديد نفقات الدروس العالية (المرجع السابق،

ص ١٢٠.

الطلاب (الامتحانات ومكاتب التنسيق). وهكذا يتم تغليف الواقع بأساطير تبذو مقبولة في أعين الناس.. إنها بالأحرى عملية تزييف.

إن التلاميذ غالباً ما يجبرون على قبول أو اتباع مساق مهني/ فني معين - من خلال عمليات التنسيق - بسبب عدم تمكنه من الحصول على فرصة في المدرسة الأكاديمية العامة. ولذلك نجد كثيراً من هؤلاء التلاميذ يدخل إلى التعليم المهني وهو يقاومه. وما أن يتخرج حتى يخاول مرة أخرى الدخول إلى التعليم العام منافساً في الدخول إلى الجامعة خريجي التعليم العام، حتى إذا فشل هؤلاء هؤلاء وأغلق الباب دونهم فإنهم يتنافسون جميعاً على نفس الوظائف القليلة المتاحة في سوق العمل.

إن مقاومة الناس لهذا النوع من التعليم تظل دافعا لهم على التعليم العام مرة أخرى.. وحيث قلة الفرص التعليمية نتيجة سياسة هذه الحكومات وقلة المعارض من الوظائف نتيجة سياسة البحث عن الربح داخل الاقتصاد الحر. فلا يبقى أمام الناس إلا مواصلة الاندفاع نحو أبواب التعليم لمواصلة تعليمهم والحصول على شهادات أعلى.

وينشأ في هذا المناخ ما نسميه بالتضخم التربوي. وهو زيادة الطلب على التعليم الرسمي نتيجة وجود بطالة. فكل فرد يريد أن يحسن مركزه عند المنافسة على فرص العمل المحدودة من خلال مزيد من التربية.. أو بالأحرى الشهادات (Grabb 1985: 450). وحيث المعارض من العمل أقل من الطلب عليه فإن رجال الأعمال يعمدون إلى انتقاء أصحاب المؤهلات (الشهادات) الأعلى من المستوى المعتاد. وهكذا يعزز الطرفان (الجمهور ورجال الأعمال) النظرة الأفضل إلى المؤهل

ومما سبق يتبين أن التعليم المهني/ الفني هو في جوهره رد فعل سياسي للحد من الطلب الاجتماعي على التعليم: وهو الطلب المتمثل في هذه الأعداد الكبيرة المتدافعة على التعليم الثانوي - ومن بعده التعليم العالي/ الجامعي - إلى حد تعجز عن تحضله إمكانات كمومات عديدة في الدول النامية. بعبارة أخرى أصبح التعليم المهني/ الفني هو أحد آليات هذه الحكومات في تحجيم الطلب الاجتماعي على التعليم. ولن يتأثر بهذه الآلية بالطبع سوى أبناء الفقراء الذين يدفعون إلى هذا النوع من التعليم. أما من يدعون إلى التوسع فيه فهم هؤلاء الذين لا يضار أبنائهم به. وحيث لم يعد من الممكن - في المجتمعات المعاصرة - اتباع سياسة صريحة للحد من التعليم العام والجامعي وقصره على أبناء الصفوة فقط فإن السياسة الوحيدة السهلة والمتاحة هو التعليم المهني الفني. فمن خلال آليات الانتقاء والتشعيب داخل النظام التعليمي يتم فرز وتصنيف التلاميذ. ويفتح التعليم الفني أبوابه - بموجب شرعية الامتحانات وآلات الفرز التربوية - لأبناء الفقراء وهكذا كما يقول «بورديو» «يمارس نوعاً من العنف الرمزي والثقافي على الطبقات الاجتماعية الدنيا بدلا من عنف صريح سافر لا يرضاه دعاة حقوق الإنسان في زماننا الحالي».

إنها الأيديولوجية - أيديولوجية سياسة التعليم الفني - التي تقوم بإخفاء الحقيقة الواقعية في الحدث الاجتماعي (حدث تحجيم حق الناس في التعليم الذي يرغب أبنائهم.. وترك هذا الحق فسقط لأبناء الصفوة القادرة ماديا واجتماعيا) ومسرحية ما يبدو منها في دراما التشعيب وآليات الانتقاء وتوزيع

التعليم (الفنى) من وجهة نظر مساواتية. صحيح أن التعليم المهني / الفنى يؤدى إلى وظائف وفرص عمل لكن بمقارنتها بالوظائف العليا فى المستوى الإدارى والسياسى أو الأعمال المهنية المتخصصة التى يؤهل لها التعليم العالى/ الجامعى يتبين أن التعليم الفنى منذ نشأته خلال فترات الاحتلال - فى البلاد النامية - تعليم درجة ثانية للفقراء أو غير القادرين على مواصلة تعليمهم العام.

وقد قدم على الخشبي دراسة امبريقية هامة عن "تأثير الخلفية الاقتصادية - الاجتماعية فى توزيع الطلاب على شعب التعليم الثانوى". وقد بينت الدراسة وجود علاقة ارتباط قوية بين المستوى الاجتماعى الاقتصادى وتوزيع التلاميذ على مدارس التعليم الثانوى العام والفنى: فما تم دراسته على العينة يبين أن ٧٠,١٪ من تلاميذ المدارس الفنية مقارنة بـ ٢٤,٦٪ من تلاميذ مدارس التعليم الأكاديمى العام قد أتوا من أدنى مستويين اقتصاديا واجتماعيا وأن ٧٣٪ من الأسر الموجودة فى اقتصادياً واجتماعياً لهم أبناء فى مدارس التعليم الفنى. فى مقابل ٢٧٪ من هذه الأسر لديهم أبناء فى مدارس التعليم الثانوى العام (A.el- Shukhaly 1983, 112).

ونتائج الدراسة التى قام بها على الخشبي تتفق بقوة مع نتائج غيرها من الدراسات التى تمت فى كثير من البلاد النامية المتقدمة. (أنظر: W.J. Macmahon). وجميع هذه الدراسات تبين أن أى تشجيع أو ثنائية فى النظام التعليمى إنما هو دالة على وجود التمايز الطبقي فى المجتمع. وأن أى عملية توزيع الطلاب فى شعب التعليم إنما تتم بالضرورة على أسس طبقية. كامتداد للتمايز الاجتماعى.

الأعلى. النتيجة: تضخم فى الشهادات. والوظيفة التى كان يشغلها منذ سنوات قليلة فرد حاصل على مؤهل متوسط بجدارة وكفاءة يطلب لها الآن مؤهلاً عالياً (Watts 1985: 12). والمؤهل هنا أياً كان مستواه ليس له صلة وثيقة بالإنتاجية لكنه أداة سهلة لانتقاء الناس للدخول إلى العمل وتصنيفهم تصفيتهم داخله. والمؤهل هنا يبدو فى أعين الناس معياراً موضوعياً يقبله الجميع.

وهكذا تكون النتيجة تضخماً تربوياً يستنفذ طاقة المجتمع مادياً وبشرياً ولعل التضخم له آثاره الضارة التى تتجاوز الناحية المادية وضياح طاقات الشباب، إنه أيضاً ضار من الناحية التربوية. فالتضخم يمكن وراء هذه الاتجاهات الخاطئة التى دفعت الآباء والأبناء والمدارس إلى الاقترام بالشهادات ونتائج الامتحانات أكثر من اهتمامهم بمضمون التعليم نفسه. تنمية قدرات الصغار وخصائصهم النفسية فى المبادرة والثقة والإبداع والتفكير السليم.

٤ - مساواة... أم ثنائية وتكريس الطبقة:

من التبريرات الايديولوجية أن التعليم الفنى يوفر فرص التعليم لأعداد كبيرة من التلاميذ وينمى فيهم اتجاهات إيجابية نحو العمل ليتمكنوا من الحصول على وظائف ذات دخول مرتفعة فى المستقبل، وأن هذا التشجيع فى التعليم الثانوى إنما يهدف إلى مقابلة الوظائف المتعددة والمتنوعة فى سوق العمل.

وقد جذب هذا المنطق كثيراً من المصلحين الاجتماعيين وجعلهم يتعاطفون مع هذا

ولسوف تظل الثنائية التربوية دالة طبقية في أي مجتمع . ويظل التشعيب آلية تربوية داخل النظام التعليمي يكرس التمايز الطبقي ويعمل على إعادة بنية التفاوت في المجتمع (حسن البيلالوي ١٩٨٨) . وسياسة تمهين التعليم الثانوي جزء لا يتجزأ من سياسة تشعيب النظم التعليمية وتوجيهها وجهة طبقية . ويوضع ذلك ليجلو وليليز كما يلي:
"إن سياسة التمهين جزء من تغيير وجهة الضبط

الاجتماعي على مناهج التعليم لصالح رجال الأعمال في كل المجتمعات -الرأسمالية والاشتراكية - على السواء، فهي تعبير عن اتجاه المنفعة الصارم في الصناعة، إنها سياسة قبول وتبني الهرمية والسلطوية بدلا من تقليصها أو التقليل منها.

.. ويمكن النظر إلى سياسة التمكن كذلك من زاوية المقيم الاجتماعية التي يعاد إنتاجها في المجتمع: الضبط. وذلك من خلال تشكيل التلميذ كي يستجيب مبكرا وبشكل أعمق لكل قواعد العمل (سواء في المشروعات الخاصة في المجتمع الرأسمالي أو في مشروعات بيروقراطية الدولة في النظام الاشتراكي).

(leauglo lillis 1988:16)

وقد يقر البعض مشروعية التوجه الأخلاقي الذي يزعمه المخططون لسياسة التعليم الفني، والتي تدبج بها مقدمات برامجه في الدول المتقدمة ، والبرامج المقدمة من بعض الأجهزة الدولية. نعم قد يكون مشروعاً لتنمية قيم مثل الضمير / المثابرة / الانتماء الاجتماعي / الضبط الذاتي / احترام الدولة / الاهتمام بالحياة النشطة. إلا أن تكوين مثل هذه

الطبقي في المجتمع الكبير . يؤكد كثير من البحوث أن الانتقاء المبكر الذي يتم على أساس تشعيب التعليم في سن مبكرة للتلاميذ يعني قرارا متعسفا يتعلق بمصير التلميذ قبل أن تنضج قدراته وإمكاناته الفعلية (E. Gopper 1976).

لقد تعرض التشعيب (وخاصة الشديد والمبكر) لصفة نقد كبيرة خلال الخمسينيات والستينيات. وظهرت محاولات لعلاج هذه الثنائية ، وتجارب المدرسة الشاملة التي تجمع بين التعليم الأكاديمي والمهني في مدرسة واحدة ، وتجارب التعليم البولي تكنيكي في الدول الاشتراكية التي تقوم على محاولة دمج التعليم النظري بالعمل ، تعتبر من أهم التجارب في هذا الصدد . وكما فشلت المدرسة الشاملة في القضاء على الثنائية ، فشلت التجارب البولي تكنيكية كذلك.

لقد كانت المدرسة البولي تكنيكية وليدة الايديولوجية الماركسية في البلاد الاشتراكية . ولم تقض على الثنائية بل يعقبتها متخفية في أودية ثورية وشعارات جماهيرية. لقد كانت هذه المدرسة إبان عهد ستالين تنمو نموًا مهنيًا واستخدمت ضد الثقافة. وفي عهد خروشوف انقلبت تنمو نحو المدارس العامة وزيد بجوارها المدارس المهنية والفنية.

كذلك لم تستطع المدرسة الشاملة أن تقضي على الفروق في التحصيل بين الطلاب، ولم تقض على الأصول الطبقية في اختيار الطلاب للمقررات العملية المرتبطة بالإنتاج، لقد كانت المدرسة الشاملة إحدى طقوسيات الإيديولوجية المساواتية ، لكنها لم تستطع أن تقضي على الثنائية ، بل ابقتها وأعطتها ما تندثر به.

لا يمكن تفسير هيمنة فكرة ما أو فعل سياسي ما بقوته الأيديولوجية فقط، وخاصة عندما تكون نتائجه الفعلية فاشلة من الناحية الواقعية فهناك وراء هذه الهيمنة الأيديولوجية .. وراء ما تحققه من نجاح على مستوى الفعل الرمزي الثقافي المتمثل في بقائها قوية مهيمنة ... وراء ذلك كله عوامل بنيوية اجتماعية وسياسية وثقافية بالضرورة فما هي؟

إن الأزمة الاقتصادية التي يعيشها العالم النامي هي ذاتها أحد الشروط البنيوية القوية التي تشكل مناخا جيدا تعيش فيه دعاوى التمهين قوية. ففي وسط الأمة الاقتصادية نجد مجموعات اجتماعية قد تكون متناقضة تهرع إلى تأييد التمهين: فهناك الشباب الباحث عن العمل في سوق البطالة حيث الفرص التعليمية قليلة .. وهناك أصحاب الأعمال الذين يتطلعون إلى السيطرة على سوق العمل والاطمئنان إلى وجود جيش العمل الاحتياطي مجهز وقيد الطلب .. وهناك المربون الذين يبحثون عن دور مهني في الهرمية الأكاديمية داخل المجتمع .. وهناك السياسيون الباحثون عن إصلاحات تدمج جماهيريتهم في التصدي لمشكلات اجتماعية كبيرة.

وهكذا يبدو أن قوة الهيمنة والدعوة إلى التوسع في سياسة تمهين التعليم إنما تكمن في كونها تخدم في الواقع أهدافاً متناقضة وقوى وأدواراً متصارعة داخل المجتمع. فإذا كانت التربية ميداناً للصراع الاجتماعي بحكم طبيعتها .. فإن سياسية التعليم الفني تبدو وكأنها صيغة سياسية لمواجهة هذا الصراع: إنها تعلن عن تدعيم الفرد الباحث عن عمل وفي نفس الوقت تبنيه كسلعة مغلفة في سوق العمل أو البطالة ، إنها تعلن عن تدعيم المجتمع وفي

القيم الخلقية هي في النهاية رهن بالظروف الاجتماعية والسياسية التي يمر بها المجتمع. ففي حالة الاستقرار وشيوع البطالة والافتراق بين الشباب . فيتعذر تواجد مثل هذه القيم ، بل قد يكون عكسها هو المحتمل. لذلك نقول إن فعالية التمهين في خدمة أهداف الضميط الاجتماعي هي مسألة يجب أن تكون محل دراسة. وكما يبين فوستر - كما أشرنا من قبل - أن الضميط الاجتماعي وطموحات العمل وتفضيلاته أمور تتشكل لدى الشباب من خلال بنية فرص العمل المتاحة لا من خلال المناهج الدراسية. "فدراسة مقررات عملية مهما كان قدرها ونوعها لا تجعل التلميذ مهتماً بالعمل اليدوي ولا تنمي لديه اتجاهات الضميط الذاتي طالما أن التعليم الأكاديمي العالي ووظائف الياقات البيضاء تستحوذ على الآمال في الواقع الاجتماعي الاقتصادي المعاش".

ثالثاً - لماذا يظل مهيمنا؟

بعد العرض السابق تبين أن الادعاء بأهمية التعليم المهني والفني لا يمكن أن يستند على وقائع تجبر له دوراً له فاعلية في الاقتصاد فهذا التعليم قد أخفق في حل المشكلات الاقتصادية التي قام من أجل مواجهتها بل إنه - أكثر من ذلك - يلعب دوراً معاكساً في تعزيز وجود مشكلات كثيرة كالبطالة والتضخم التربوي وضياح العمل المتفق عليه بما يحدثه من تزييف لوعي الناس إزاءها. والسؤال الآن .. لماذا تظل مثل هذه الصيغة قوية ومهيمنة على حركة الفكر والإصلاح التربوي ليس في مصر فقط بل في معظم بلاد العالم النامي؟



علی مبارک

علی مبارک

المهنية أصبحت نقطة لقاء لجوعة من القوى والأدوار المتصارعة وهنا سر قوتها، أى أنها بلغة "كليبارد" تحقق نجاحاً رمزياً .. رغم فشلها فعلياً. إن نجاح الهيمنة كفعل رمزي يتحقق بجذب مجوعة من الشعارات والمزاعم القومية والدعائى السياسية التى تنتظم جميعها فى معايير ومعتقدات متشينة - وتغيب ما بينها من تناقضات.

وعلى ذلك فإن أنتصار واستمرار سياسة تمهين التعليم لا تكمن فى الدور الذى تلعبه على مستوى العقل الأدائى ، ولا فى كونها سياسة تنفذ بنجاح لتواجه مشكلات اقتصادية معينة، إن نجاحها وبقائها إنما يكمن بالأحرى فى قدرتها على التعبير على أسطورة درامية يتنافس أبطالها الذين ينتمون إلى إيديولوجيات متصارعة على السيطرة السياسية. بعبارة أخرى إن نجاح دعائى تمهين التعليم إنما يكمن فى قوتها، كرمز على إضفاء خماس شديد على أساطير تبدو واقعية.

لقد أصبحت سياسة تمهين التعليم - كفعل رمزي - ملتقى لكل القوى والأدوار المتصارعة والشعارات المتناقضة ، لقد أصبحت تجميعاً لكل هؤلاء جميعاً فى ترابط واحد واتفاق عام:

إن سياسة تمهين التعليم إنما تستمد قوتها ونجاحها فى الواقع المصرى كرمز يجسد أسطورة الإصلاح الاقتصادى، أو بالأحرى تحرير الاقتصاد المصرى، إن سياسة التمهين تعمل كأداة تنقل مؤشرات الإصلاح من مجال الاقتصاد - حيث ينبغى أن تكون - إلى مجال التربية، حينئذ تبدو مسألة الإصلاح وكأنها مسألة تربوية . وبذلك يمكن إحالة كل مشكلات الواقع الاجتماعى الاقتصادى إلى مشكلات تربوية . وينتقل الحوار من

نفس الوقت تمتدح موارده القومية من أجل حل مشكلات المشروعات الخاصة. إنها تعلن عن أهداف وقيم موحدة للمجتمع وفى نفس الوقت هى سياسة تدعم الضبط والطاعة وقيم القهر وسلطوية التنظيم الاجتماعى للعمل . تعلن عن تحقيقها للمساواة الاجتماعية وفتح فرص ثانية للتعليم والعمل ، وهى فى نفس الوقت تعيد إنتاج العلاقات الاجتماعية الطبقيّة فى المجتمع، تعلن عن إصلاح التعليم وفى نفس الوقت تدعم الثنائية والازدواجية فيه، وهى مسارات قديمة نشأت فى ظل الاحتلال الخارجى والداخلى فى المجتمع . تعلن عن تنمية امكانيات الإنسان، وفى نفس الوقت تقتل طموحه وتحبس فى مهن ضيقة أقل من إمكانات وتعزز اليد فى مقابل العقل ، العينية فى مقابل المجرّد ، والمهنى فى مقابل الأكاديمي.

ويجد كليبارد فى مفهوم الفعل الرمزي قدرة على تفسير ما يمكن أن تعتبره نجاحاً فى سياسة تمهين التعليم حتى ولو لم ينجح منها شيئاً . فيفرق بين الفعل الرمزي، والفعل الأدائى، والفعل الرمزي منده يهتم بالرموز التى تعطى معنى ونظاماً لعالمنا المحيط بما فى ذلك العلاقات الاجتماعية، ومن ثم يشكل معتقداتنا ويحفزنا على السلوك وفق طرائق معينة . أما الفعل الأدائى فيهتم بتحديد الأهداف والوسائل والقرارات السياسية التى تهدف إلى تحقيق هذه الأهداف .

ويقول كليبارد قد لا تنجز سياسة معينة أى أفعال ناجحة من ناحية الأداء ، لكن تأثيرها قد يكون كبيراً فى تقوية الترابط الاجتماعى السياسى حول أشياء معينة وخاصة إلى هؤلاء الذين يعتقدون فى هذه السياسة . وقد بينا فيما سبق أن

الاصطدام بالتربويين والتربوية (حتى لو بالبلدوزر) مسألة غاية في السهولة... إن من أبطال المسرحية والنفخ في أساطير الواقع أيضاً هم التربويون الباحثون عن عمل في معية السلطة الذين يقومون بدور المشغل التربوي - بلغة ديوى، حيث يجدون في التعليم الفني فرصة سانحة لهم، فهم المهندسون التربويون الجدد، لقد كان من هؤلاء التربويين دهاقنة ربط التعليم في الستينيات بالاشتراكية ومنهم الآن دهاقنة ربط التعليم بسوق العمل.

إن ما تحدثنا عنده أننا هو جزء من صميم الصراع الاجتماعي في المجتمع المصري، وقد نقلت كل أليات إلى ميدان التربية. والتعليم الفني ما هو إلا أحد هذه الآليات، ولسوف يستمر نجاح التعليم الفني، ويظل مهيمنا طالما ظل أداة ناجحة في خضم هذا الصراع وطالما ظلت إيديولوجيته ورمزيته قوية الفعل. إلا أنه أيضاً من تبسيط الأمور أن نقول إن قوة التعليم الفني تكمن في قوته الرمزية الإيديولوجية فقط. فمثل هذا القول يعزل الصراع الاجتماعي الداخلي في أي مجتمع عن الصراع العالمي.. أو بعبارة أخرى يغفل الأبعاد العالمية في الصراع الاجتماعي.

إن القوى العالمية تلعب دوراً مؤثراً في تدعيم سياسات التمهين ونشر التعليم الفني. ومن هذه القوى نجد البنك الدولي، واليونسكو. ويؤكد باكشوس أن أكثر من ٥٠% من المعونات التي تقدمها هاتان المنظمتان لتطوير التعليم يذهب إلى مجال تمهين التعليم.

ويزعم "رايت" أن سياسات التمهين التي تنهجها هذه البلاد قد أجرت على قبولها حتى قبل إجراء الدراسات التقويمية اللازمة. فكل الأطراف تلتقي على أهداف

مجال الاقتصاد والسياسة إلى مجال التربية. إن مشكلات البطالة والتطرف والجريمة أصبحت تعالج - في معظم المواقع الثقافية والإعلامية - على أنها مشكلات تربوية.

إن سياسة تمهين التعليم أصبحت تجسد اهتمامنا الاجتماعي في مصر بأسطورة مواجهة المشكلات بالعلم والتخصص المهني. ولذلك كان اهتمامنا به وبتقنياته المستوردة... وبـل بخططه الآتية من الغرب المتقدم.. اهتماماً عظيماً وكأننا نحل مشكلتنا الاجتماعية والاقتصادية بعلم الغرب كله.

إن سياسة تمهين التعليم في مصر تجسيد قوى لأسطورة تسليح شباننا بالعلم والمهارات اللازمة للعمل والمشاركة.. وهذه الأسطورة ابعدتنا عن رؤية جيش عظيم من العجزة الأميين الذين يشكلون ٤٩,٣٪ من القوى العاملة في مصر.

إن النفخ في كل أساطير واقعنا كقيل في النهاية بتدعيم سياسة التمهين والتوسع في سياسة التعليم الفني - وبتكريسها وهيمنتها على عقولنا.. فهي تبسط لنا مشاكلنا.. وتخفي عنا جوهر حقيقتها.

رن النفخ في أساطير الواقع يفتح الباب أمام أبطالها الواقعيين لتحقيق مكاسبهم على خشبة المسرح السياسي، فأبطال هذه المسرحية واقعيون إنهم رجال الأعمال الذين ينقلون الحوار عن واقع فرص العمل المتاحة إلى مسرح التربية ليكون حواراً حول إعداد القوى العاملة.. أنهم رجال السياسة الذين يبحثون عن تأييد شعبي، وحيث يصعب عليهم أن يكونوا أبطالاً في واقع السياسة، يجدون من السهل تمثيل ذلك، على مسرح التربية، فإذا كان إصلاح الاقتصاد صعباً.. فإن تغيير المناهج سهل، وإذا كان الاصطدام برجال المال وواقيا الانفتاح مستحيلاً فإن

مشتركة.

وبالطبع فإن البلاد الرأسمالية في تنفيذها لسياسة التمهين ليست واقعة تحت شروط التبعية - كما هو حادث في بلاد العالم الثالث فسياستها في التمهين نابعة عن فعل سياسي تقوم بها القوى الاجتماعية المسيطرة هناك . وقد تكلمنا

عن التجربة التاشيرية بالتفصيل. ولم تكن الدول الرأسمالية وحدها هي التي تدفع في الدول النامية في اتجاه تمهين التعليم، فكذلك كانت الدول الاشتراكية. ف نماذج إصلاح التعليم الذي قدمها الاتحاد السوفيتي إلى مصر وبعض الدول النامية لم تخرج في جوهرها عن سياسة التمهين وعن النماذج التي يقدمها البنك الدولي، وواقعة الضغط على كويا لإنشاء تعليم فني ليست بعيدة

عناء لقد أجبر الاتحاد السوفيتي الحكومة الكوبية على إنشاء مدارس فنية صناعية. وعلق المعونة على هذا الشرط .. واجبرت كويا وقبلت رغم أن هذا لم يكن اتجاهها في إصلاح التعليم (حسن البيلاوي، ١٩٨٨، الفصل الثالث).

عناء لقد أجبر الاتحاد السوفيتي الحكومة الكوبية على إنشاء مدارس فنية صناعية. وعلق المعونة على هذا الشرط .. واجبرت كويا وقبلت رغم أن هذا لم يكن اتجاهها في إصلاح التعليم (حسن البيلاوي، ١٩٨٨، الفصل الثالث).

إن قوة المهنية والدعوة إلى التوسع في سياسة تمهين التعليم في مصر هو محطة تفاعل الضغوط العالمية .. والأزمة الاقتصادية وتركيبية القرى الاجتماعية والسياسية الجديدة وقد تجسد كل ذلك في الدعوة إلى سياسة التمهين كفعل رمزي يغلف كل ذلك في مقولات منطقية مقبولة لها قوة الواقع.

رابعاً - الخلاصة ماذا بعد

النقد

ومهما كانت قوة المهنية .. ومهما كانت ناجحة على مستوى الأيديولوجية (أو الفعل الرمزي) .. فهي على المستوى العملي حل فاشل لمشكلات المجتمع وإن قوتها ليست فيما تقدمه من حلول لكن فيما تقدمه من أيديولوجيات وما تجسده من فعل رمزي يعمل على تزييف الواقع وتزييف وعي الناس به. وسيظل الواقع بكل ما به من ظلم ومشكلات قائماً يخسر فيه الخاسر ويبيع فيه الرابع - طالما ظل الفهم بسيطاً والوعي مفقوداً.

بسبب قوة الأيديولوجيا الكامنة خلف سياسة تمهين التعليم .. وبسبب ما لها من قوة رمزية تخفي الواقع وتمعيد ترتيبه في شعارات والفاظ ودراما يتفق عليها الجميع .. وبسبب بساطة الفهم المحيط وغياب الوعي الناقد .. فإن المهنية ستبقى معنا لسنوات طويلة قادمة . سوف يحاول كثير من بلدان العالم النامي توجيه نظمها التعليمية الرسمية نحو مزيد من المهنية.. ولكن دون جدوى .

يفضى إلى تعليم عام متدنٍ.
لقد تبين لنا من العرض السابق أن أى إصلاح تربوى حقيقى إنما ينبغى أن يبتعد ما أمكن عن القسمة الروتينية الموروثة تاريخياً فى قلب النظم التعليمية المعاصرة : إما تعليم فنى أو اكتساب معلومات عامة.. أن هذه القسمة حينما تشد قوتها فى النظم التعليمية لا تؤثر سلباً فى موازين العدل الاجتماعى فقط، بل على النتائج التربوية أيضاً، فمن شأنها أن تجعل التلاميذ لا يحصلون على تربية ولا على تدريب.
إن الكتابات المهمة فى هذا الموضوع إنما تؤكد من أهمية التعليم الأكاديمى العام للشباب كضرورة لمواجهة المستقبل فى عالم ما بعد الصناعة. فالتقدم التكنولوجى الحديث قد أحدث تغييرات كبيرة فى بيئة العمل ولم تعد الحرفية الضيقة ذات صلة بما يتم من تغييرات فى مجال العمل. ولذلك فإنه بدون خلفية من التعليم الأكاديمى العام فإن الشباب غير قادر على مواجهة ما قد يأتى به الغد من تغييرات جديدة مفاجئة فى مجال العمل .. لم يتدرب عليها من قبل أبان فترة تعلمه المهنة الضيقة. ويوضح ماركس فى كتابه الهام GRUNDRISSE الأبعاد التربوية التى تتضمنها التكنولوجيا الحديثة - فى رؤيته كما يلى:
يبدو أن دعامة الإنتاج والثروة فى أى مجتمع لا تكمن فى ذلك العمل المباشر الذى يؤديه العامل ولا فى كم الوقت الذى يعمل، إنما تكمن فى مدى استخلاص الإنسان لكل قواه المنتجة .. وفى مدى فهمه للطبيعة من حوله .. وفى مدى قدرته على السيطرة عليها... وباختصار .. فى تنمية الفرد الاجتماعى.
معنى ذلك أنه إذا كانت قوى الإنتاج فى الرأسمالية الصناعية تقوم على العمل

لقد كان فوستر فى الستينيات على حق، وكذلك كان مارك بلوج ومارتين كارنوى وجرب وليجلوا وسكربولوس فى الثمانينيات .. كل هؤلاء كانوا على حق حينما دعوا الأجراس محذرين من خطر سياسة تمهين التعليم مهما تدرت بأعلام أى إيديولوجية ثورية كانت أم محافظة . ونحن بدورنا ننبه الآن من خطر هذا الحماس الشديد تجاه تمهين التعليم فى مصر والتوسع فى سياسات التعليم المهنى والفنى. فهى إيديولوجية جارفة قوية، وخطارها كبيرة ليس فقط تربوياً ولكن سياسياً واجتماعياً كذلك. إن مشكلات البطالة والتضخم التربوى واتجاهات الشباب ورفع الإنتاجية .. كل هذه مشكلات اجتماعية اقتصادية ينبغى التصدى لها فى ميدانها.. وككل المشكلات الاجتماعية التى يرى المسئولون معالجتها داخل ميدان التربية تنطوى على سوء إدراك وخطأ تقدير . ولن تكون النتائج أكثر من محاولات فى تغيير محتوى التعليم وتعديل بعض طرائفه وتشعبياته .. وسوف تتوالى المحاولات الواحدة إثر الأخرى .. بلا جدوى . ولن يكون هناك سوى أمل ضئيل خافت فى التأثير على الشروط الحاكمة للمشكلة - التى تكمن جميعها خارج نطاق التعليم .. ولنسوف تزداد المحاولات وتتراكم المشكلات . وهنا يمكن الخطر.

وإذا هدف المربون حقيقة إلى تحسين العلاقة بين عالم التربية والعمل فى مصر، واخلصوا لوطنهم وذويهم ، بأن عليهم أن يمتنعوا صراحة وضمناً عن بيع التربية كسلعة استثمارية إلى السلطات التربوية والسياسية.

إن الكتابات التى تناولت تجارب العالم الثالث فى تمهين نظمها التعليمية قد أوضحت أن التوسع فى التعليم الفنى

حول العلاقة بين التربوية والتدريب والعمل.. وذلك استناداً إلى الحوار وأفكار تربوية جديدة. وربما تجد من الأهمية أيضاً أن يدور الحوار حول إعادة تعريف التعليم المهني والفني من جديد على نحو أرحب وفي ضوء المستجدات الفكرية المعاصرة. إن ما يدور في الغرب الآن من حوار حول قضاياها مع تمهين التعليم حوار هام ينبغي دراسته بدقة والمشاركة فيه فنحن دائماً نتحمل نتائج ما يأتي من الغرب شئنا أو لم نشأ.

وفي كلمة أخيرة، إن ما نراه الآن عاجلاً - في ضوء ما تقدم من تحليل ومناقشة وحتى يصل بنا الحوار إلى رؤية للعلاقة بين التعليم والتدريب والعمل، هو انسحاب جهود تمهين التعليم الثانوي - وحتى جهود تمهين التعليم الإعدادي، وجهود تمهين التعليم الابتدائي (صيغة التعليم الأساسي)، فبدلاً من أن تنفق الحكومة مزيداً من الأموال - سواء كانت من أموال الضرائب أو المعونات والمنح الخارجية - في التوسع في سياسة التعليم المهني/ الفنى، فإنه يبدو من الأجدي استخدام هذه الأموال في اتجاه مزيد من تعميم التعليم الابتدائي وتحسينه. ومن وجهة نظر اقتصادية بحتة فإن العائد الاجتماعي من التعليم الابتدائي هو أعظم قدراً من أي نوع آخر من أنواع التعليم.

مراجع باللغة العربية

- أحمد فتحى سرور. تطوير التعليم فى مصر: سياسته، واستراتيجيته وخطة تنفيذه، القاهرة: وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٩.
- القوسير، لويس. "الإيديولوجية والأجهزة الإيديولوجية للدولة"، ترجمة:

المباشر الذى يقاس ويستخلص بالوقت المتضمن فى العمل، فإن التعليم المهني قد يلائمه مع كثير من التجاوزات التى نبهنا إليها فوستر وغيره من النقاد. إلا أن قوى الإنتاج الجديد الآن، والتى نحن مطالبون باستيعابها شئنا أم لم نشأ.. إنما تقوم على طاقة الناس وقدرتهم على التعلم والتعليم، بعبارة أخرى، كلما تقدمت القوى الجديدة، فإن طاقة الإنسان تصبح ذات أهمية متزايدة، ويتوقف عامل وقت العمل عن كونه مقياساً فعالاً أو معياراً للإنتاجية والثروة.

إن فهم طبيعة قوى الإنتاج الجديدة فى ضوء ما استخلصناه سابقاً يجعلنا نتفق مع جليسون فى تأكيدده على أن الاحتمال الأكبر فى المستقبل سيكون بصالح التربية الأكاديمية المتسعة من العمل والطبيعة والمجتمع. وتشمل على اختيارات من الآداب، والإنسانيات، وعلوم الطبيعية، وعلوم المجتمع، إلخ ويتوقع جليسون أن هذه التربية هى التى ستحظى بالتأييد الجماهيرى فى حقبة لاحقة قريبة - رغم هجوم المهنية الآن.

أن تأكيد جليسون السابق لا يعنى بالطبع أنه يدعو إلى ابتعاث ماضى الليبرالية، أو الدعاية إلى إدخال مقررات أكاديمية كجسر داخل مناهج التعليم المهني لمقاومة التأثيرات الضارة للتخصصات الضيقة. إن ما يهدف إليه جليسون هو الإهتمام بتربية جديدة تزيل كافة التقسيمات.

حقيقة لا يمكن أن يدعى أحد أن لديه وصفة تربوية بديلة لسياسة تربوية توفر للشباب فرص التنمية والعمل جنباً إلى جنب مع الأخذ فى الاعتبار كل التحفظات النقدية الواردة سابقاً وعليه فإن ما نراه الآن هو توسيع قاعدة الحوار

التعليم الفني". دراسات تربوية. الجزء الثاني (مارس ١٩٨٦): ص ٧٢ - ٩٤.

ثانياً: مراجع بلغة أجنبية

Bacchus, K. "The Political Context of Vocationalization of Education in Developing Countries". In: J. Lauglo and K Lillis (eds.), Vocationalizing Education. N.Y.: Pergamon Press, 1988 (pp. 31-44).

- Balogh, Thomas. "Education and Agrarian Progress in Developing countries". In: K. Hufne and J. Naumann (eds.), Economics of Education in Transition. Stuttgart: Ernst Klett, 1969 (pp. 259-68).

- Benavot, Aaron. "The Rise and Decline Vocational Education" Sociology of Education. Vol. 56, (April 1983), pp. 63-76.

- Bernstein, B. "The Classification and Framing of Educational knowledge". In: M. Young (ed.), knowledge and Control. London: Macmillan, 1971.

- Bernstein, R.J. The Structuring of Social and Political Theory. New York: Harcourt and Brace Javonovich, 1976.

- Blaug, M. education and the Employment Problem in Developing Countries. Geneva: International Labor Office, 1973.

- Block, Fred and Larry Hirschhorn. "New Productive Forces and the Contradiction of Con-

عايدة لطفي. أدب ونقد . عدد ٢٤ (أغسطس ١٩٨٦): ص ٢٢ - ٣٣.

- بنت هانسون، سمير رضوان. العمل والعدل الاجتماعي: مصر في الثمانينيات القاهرة ، دار المستقبل العربي، ١٩٨٣.

- جميل سامي. "التعليم المهني في الجزائر ومصر والمغرب: دروس الأزمة" مستقبلات. المجلد ٢٠، العدد ١ (١٩٩٠): ص ١١١ - ١٢٤.

- حسن حسين البيلوي. الإصلاح التربوي في العالم الثالث. القاهرة: عالم الكتب ، ١٩٨٨.

- سمير لويس سعد. "توقعات مخرجات التعليم الفني وحجم الطلب عليها في سوق العمل في مصر إلى عام ٢٠٠٠" (مراجعة وتقديم شكرى عباس حلمي). جمهورية مصر العربية، المركز القومي لبحوث التربوية والتنمية. يونيو ١٩٩٠.

- محمد أحمد علام. التغيير الاجتماعي وأثره على بنية المدرسة الثانوية في الفترة من ١٩٣٣ - ١٩٥٢، والفترة من ١٩٥٢ - ١٩٨١: دراسة مقارنة. رسالة دكتوراه غير منشورة. كلية التربية - جامعة الزقازيق، ١٩٨٨.

- كوز، فيليب ، أزمة التعليم في عالمنا المعاصر ، ترجمة أحمد خيرى كاظم وجابر عبد الحميد ، القاهرة: دار النهضة العربية ، ١٩٧١.

- عبد السميع سيد أحمد . "الأيديولوجيا والتربية". دراسات تربوية . الجزء الثاني (مارس ١٩٨٦): ص ٩٥ - ١٣٣.

- محمد محروس إسماعيل . "هل التعليم يؤدي إلى البطالة". الأهرام الاقتصادي ١٩٨٩/١١/٢٠.

- منى قاسم. "العاملون في الخارج بين الضياع والتنظيم". كتاب الأهرام الاقتصادي. العدد ٢٣، يناير ١٩٩٠.

- نادية جمال الدين. "حوار حول قضية

- cioeconomic Status and Students' Placement in Public Secondary Schools in Egypt. Ph.D. University of Pittsburgh, 1983.
- Esland, G. and H. Cathcart. Education and the Corporation Economy. England: Open University Press, 1981.
 - Fairley, J. and Grahl. "Conservative Training ~Policy and Alternatives". Socialist and Economic Review. Autumn, 1983.
 - Fay, M. Social Theory and Political Practice. N.Y.: Holmes & Meier Publisher, 1975.
 - Foster, Philip J. "The Vocational School Fallacy in Development Planning". In: J. Karabel and H.H. Halsey (eds.), Power and Ideology in Education. N.Y.: Oxford University Press 1977 (pp. 356-365).
 - Gleeson, D. "Privatization of Industry and the Nationalization of Youth" In: R. Dale (ed.), Education Training and Employment: N.Y.: Pergamon Press, 1988 (pp. 57-72).
 - Grubb, W. Norton. "The Convergence of Educational systems and the Role of Vocationalism". comparative Education Review. Vol. 29, No. 4, (1985): pp. 526-548.
 - Hopper, E.I. "A Typology for the Classification of Educational systems". In J. Karabel and A.H. Halsey (eds.), Power and Ideology temporary Capitalism: A Post-Industrial Perspective". Theory and Society. Vol. 7, No. 3, (May 1979): pp. 363 - 395.
 - Bourdieu, P. and J.C. Passeron. Reproduction in Education, Society and Culture. Trans. By R. Nice. London : Sage Publication, 1977.
 - Bowden, Lord of Chesterfield. "Is Manpower Planning Necessary? 1st it Possible? What Next?" In: G. Roderick & M. Stephens (eds.). The British Malaise. England: The Falmer Press, 1982 (pp. 129-139).
 - Carnoy, M. Education as Cultural Imperialism. New York: David McKay Co., Inc. 1974.
 - Carnoy, M. Education and Employment: A Critical Appraisal. Paris : Unesco (IIEP), 1977.
 - Collins, R. The Credential Society, N.Y.: Academic Press, 1979.
 - Dale, R. "The Background and Inception of the Technical and Vocational Education Initiative". In: R. Dale (ed.), Education Training and Employment. N.Y.: Pergamon Press, 1988 (pp. 41-56).
 - Dewey, J. "Education VS Training: Dr. Dewey's Reply". Curriculum Inquiry. Vol. 7, (1977): pp. 37-39.
 - Dumont, R. False Start in Africa. New York: Praeger, 1969.
 - El-Shikhaby, Aly E.M. So-

-
- Noach, H. J. and M.A. Echstein. Business and Industry Involvement with Education in Britain, France and Germany. In : J. Laughlo and K. Lillis (eds.), Vocationalizing Education. N.Y.: Pergamon Press 1988 (pp. 45-68).
 - Oxenham, J. "What do Employers Want from Education?" In J. Laughlo and K. Lillis (eds.), Vocationalizing Education. N.Y. : Pergamon Press, 1988 (pp. 69-79).
 - Peterson, A.D.C. Education for Work or for Leisure? In : J.T. Haworth and M.A. Smith (eds.), Work and Leisure. London: Lepus, 1975.
 - Psacharopoulos, G. "Curriculum Diversification in Colombia and Tanzania: An Evaluation". Comparative Education Review. Vol. 29, No.4, (1985) pp. 507-525.
 - Psacharopoulos, G. "To Vocationalize or not to Vocationalize? That is the Curriculum Question". International Review of Education. XXXIII. (1987): pp. 187-211.
 - Sabel, C.F., Politic and Work: The Division of Labour in Industry. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
 - Scotter, R.D. Van et al., Foundations of Education: Social Perspective. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.
 - Thatcher, Margaret. "The Role of Polytechnics". Gurdian, 17 February, 1970.
 - in Education. N.Y.: Oxford University Press 1977 (pp. 153-166).
 - Jackson, P. Secondary Schooling for the poor", Daedalus, No. 4 Fall 1981.
 - Jamieson, I. "Corporate Hegemon or Pedagogic Liberation" The Schools - Industry Movement in England and Wales. In: R. Dale (ed.), Education Training and Employment. N.Y.: Pergamon Press, 1988 (pp. 23-40).
 - Kliebard, H.M. Vocational Education, as Symbolic action: Connecting Schooling with the work place. American Educational Research Journal. Vol. 27, No.1, (Spring 1990): pp. 2-26.
 - Laughlo, J. and K Killis. "Vocationalization in International Perspective". In: L. Laughlo and K. Lillis (eds.), Vocationalizing Education. N.Y.: Pergamon Press, 1988, (pp 3-26).
 - Lillis, K. and D. Hogan. "Dilemmas of Diversification: Problems Associated with Vocational Education in Developing Countries". Comparative Education. Vol. 19, No.1, (1983) : pp. 89-107.
 - McMahon, W. J. "The Economics of Vocational and Technical Education: Do the Benefits Outweigh the Costs?" International Review of Education, XXXIV (1988) pp. 173-194.
-

- ing and Employment : Towards a New Vocationalism? N.Y.: Pergamon Press, 1985 (pp. 9-22).
- Walker, Decker F. "Back to the Future: The New Conservatism in Education. "Educational Researcher. Vol. 19, No.3 (April 1990): pp. 35-38.
- Williams, R. The Long Revolution. London: Chatts and Windus, 1961.
- Watts, A.G. "Education and Employment : The Traditional Bonds". In: R. Dale (ed.), Education Train-

أقرأ في أعدادنا القادمة

هادى العلوى يكتب عن الرازى

المرزة فى ألف ليلة وليلة [نبيلة إبراهيم - حلمى النمنم]

تقييم شامل لمهرجان السينما بالقاهرة ١٩٩٥

بيبلوجرافيا أدب ونقد، فى ١٩٩٥

مع باقة من النصوص لـ:

لو كليزيو وتقديم محمد برادة

ميرال الطحاوى - عاطف سليمان - يسرى السيد -

مدحت يوسف - عبد المنعم رمضان - ميلاد زكريا -

ياسر شعبان - مسعود شومان - يسرى حسان -

مجدى الجابرى وغيرهم

التعليم بطريقة البنك

د. كمال نجيب

عميد كلية التربية بالاسكندرية

بوصفهم أكاديميين متخصصين- تتمثل في تقديم الرؤى والبدائل مما من شأنه تحسين الواقع وتطويره.

هذه الحقيقة تصدق بقوة في مجال التعليم، فليس من مهام القاشمين على إدارة مؤسسات التعليم، في كافة مستوياتهم، إنتاج الرؤى والنظريات، فهم لا يملكون الكفايات العلمية والفنية اللازمة لاقتراح بدائل التطوير الممكنة، إنما واجبهم الأول «الاختيار» من هذه البدائل و«تنفيذ السياسات التعليمية» وهذه دورها -رعى غياب الفئة التي تمتلك القدرات المهنية المناسبة لبناء النظريات وتحقيق الفهم وطرح بدائل التطوير- تختج عن اجتهادات، قد تكون موفقة أو غير موفقة، يقوم بها نفر من رجال السياسة والتعليم من المسؤولين عن شئون وزارة التعليم.

ونصدر عن اعتقاد راسخ حين نقول أن واضع السياسة التعليمية لو وجد بين

مقولة أن النظرية والممارسة متوازنان لأي نشاط إنساني هادف، هي حقيقة ينأى بها المثقفون على اختلاف مشاربيهم واهتماماتهم، نون التفات أحياناً إلى ما يجب أن تعنيه من مضمون. فرجال الفكر والعلم يعملون في واد والمسؤولون عن التنفيذ والممارسة يذهبون إلى واد آخر. ومن المؤكد أن أصحاب الفكر بوجه خاص من أساتذة الجامعات المتخصصين في مجالات العلم المختلفة هم في المقدمة الأولى لمن يتحمل مسئولية دراسة «الواقع» وفهمه وتحديد مشكلاته، ووضع التصورات والبدائل المناسبة لتطويره. وبعبارة أخرى، فهم مسئولون عن إنتاج النظرية التي يجب أن تحكم أهداف هذا الواقع وأساليب تحقيقها، فإذا كان «نقد الواقع» مهمة محورية يتعين أن يضطلع بها هؤلاء المفكرون، فهناك مهمة أخرى-أشد إلحاحاً، وأكثر التصاقاً بالتزاماتهم المهنية

الاجتماعية التى نتناولها بأساليب ومناهج أكاديمية مختلفة، جذورها وأسمها وتشابكاتها مع بنية العلاقات والممارسات الإنسانية «المشخصة»، والتى نحتك بها ونتفاعل معها في حياتنا اليومية، فإن علينا حينئذ أن نواجه الواقع الفعلى بحثاً عن الأسباب والخلول والمناهج الحقيقية التى تؤدى إلى الخروج من الأزمة، بعيداً عن التحليلات الوهمية التى تسجّه إلى بحث أسباب الأزمة وحلولها فى «المطلق»، فلا تكون سوى لغو أكاديمي فارغ لا يفيد حتى فى تسكين الآلام. فلا مخرج من أزمة العقل التربوي الطاحنة هذه -فى اعتقادنا- إلا «بثورة» بمعنى الكلمة، تبعث من جذورها فى الواقع، فتقتلعها، وتزرع فى نفس اللحظة، نبتاً جديداً صالحاً، يبعث الأمل من جديد فى نفوس أبناء هذه الأمة من المهومين بقضايا التعليم.

وهذه الورقة، بهذه المقدمة ووجهة النظر الحايثة لها تتناول عرض ومراجعة كتاب الأستاذ الكبير الدكتور سعيد إسماعيل على «فلسفات تربوية معاصرة» الذى نشرته عالم المعرفة فى عددها الصادر فى شهر يونيو ١٩٩٥. وربما كان التعليق على هذا الكتاب -فى امتقاني- خطوة فى طريق الألف ميل، نخرج فيها من صمتنا واستسلامنا لقيود وممارسات تعرقل مسيرة شباب الباحثين، وتقعدهم عن التفكير والعمل، وتششت قواهم، وتبعث فيهم الإحساس بالحجز واليأس. وربما ساعدتنا هذه الخطوة فى وضع أيدينا، بوضوح وحسم، على الأداء الذى ينخر فى جسد العلم التربوي المصري.

وهناك أكثر من سبب يدعو إلى التعليق على هذا الكتاب ووضعه محورا للحديث عن أزمة الفكر التربوي.

وأول هذه الأسباب هو الكتاب نفسه الذى

يديه، فكراً أو خطماً أو رؤى ناتجة عن بحوث علمية «واقعية» تتطلق من هموم الواقع التعليمي وإمكاناته، لما تردّد لحظة واحدة فى وضعها موضع التنفيذ.

لكن أغلب الظن أن العقل التربوي المصري فى أزمة، وثمة شواهد كثيرة ومذهلة وبعمدة عن جميع شواطئ المنطق والعقل والفهم، تسود عمليات الإنتاج العلمى بحثاً وفهماً وتفسيراً لواقع التعليم ومشكلاته، وتنظيراً لمطالبات النهوض به ووضع على طريق التنمية وبناء مستقبل المجتمع.

وفى حين أن من مسئوليات أساتذة التربية بذل الجهود الرامية إلى اقتراح «فلسفة تربوية» واضحة أو «نظرية علمية» يسترشد بها التعليم فى أهدافه وسياساته، فإن بعض السذج من متوسطي الذكاء، يقدفون باتهاماتهم، هنا وهناك، غير مدركين أنهم -هم أنفسهم- ولو جزئياً- ينكوصهم عن أداء واجبه «العلمي والتأصيلي»، بكفاءة ومثابرة، سبب الأسباب فى عدم نهوض التعليم بمطالباته.

ولعل أبرز مظاهر أزمة العقل التربوي يتمثل فى أن التعايش السليبي مع الحالة المتردية الراهنة وصل إلى الحد الذى أصبح فيه الحديث عن دراسة أسباب الأزمة بطريقة جذرية من أجل محاصرتها واحتوائها والتخلص من براثنها -فى نظر البعض- مجرد لهو وعيب، وفى أحسن الأحوال جهد لا طائل منه. حالة أقرب إلى اليأس والاستسلام بدلاً من الإصرار على التطوير والتجديد والنهضة.

إن كثيراً من رجال الفكر التربوي يتحدثون دائماً عن أزمة العقل التربوي، ولكن إذا أردنا أن نتجاوز المستوى المثالي المجرد، ونعتبر أن لكل ظاهرة من الظواهر

فى أوائل الستينيات عن الاتجاه العلمى/ التجريبى للفلسفة البراجماتية. وقد دعته ظروف « التأسيس الفلسفى » هذه و« التمهين التربوى » يعد ذلك، للمضى قدماً على طريق توثيق العلاقات بين التربية والفلسفة فى مجال فلسفة التربية.

ويذكر المؤلف فى مقدمته أن تقديم هذه المجموعة من الدراسات عن فلسفات التربية المعاصرة يهدف إلى حفز علماء التربية ومفكرىها فى الوطن العربى إلى أن يتنادوا فيما بينهم لوضع معالم على الطريق، ويقصد من ذلك فلسفة للتربية تكون بمثابة خريطة فكرية تحدد خصائص ونوع وجهة ومسار بناء الإنسان.

الفصل الأول:

المفهوم: الفلسفة/ التربية/

فلسفة التربية

ويمهد المؤلف فى هذا الفصل للفصول التالية من كتابه بتحديد ثلاثة مفاهيم رئيسية: الفلسفة والتربية وفلسفة التربية. وفى رأيه أن تصديق معنى الفلسفة يختلف من اتجاه إلى آخر ومن فيلسوف إلى غيره، ولكنه يميل إلى المعنى الذى تبناه سقراط فى تحديد مهمة الفيلسوف حيث يؤكد المؤلف أن شيئاً « مثل هذا نفهمه نحن عن الفلسفة ومهمتها ».

والفلسفة فى مذهب سقراط تشير إلى « ذلك الجهد ذهنى الوجه إلى مناقشة البشرية محلاً إياها بحثاً عن المفاهيم الأساسية التى تكمن وراءها وإخضاعها للفحص والتحليل، لكنه يختلف عن سقراط وفلاسفة التحليل فى أن تحليل

يعرض لجموعة من فلسفات التربية الغربية. ومن المعروف أن الأدبيات العربية فى هذا المقام نادرة أو شحيحة، ومن ثم فالكتاب، أياً كان الرأى بخصوصه، يعد مهماً وجديراً بالمراجعة والتعليق.

وثانى الأسباب عندى أن مؤلف الكتاب من رواد الفكر التربوى المصرى المعاصر، يسطع اسمه فى حياتنا الفكرية على وجه العموم، ويعمل أستاذًا بأعرق أقسام أصول التربية فى مصر، فضلاً عن تقلده رئاسة هذا القسم ربيعاً من الزمن، كما أن له باع وذراع فى إجان ترقية الأساتذة المساعدين، والأساتذة فى أصول التربية، وأحياناً غيرها من التخصصات، وأتاحت له رئاسة « رابطة التربية الحديثة » فرصة عقد عديد من الندوات والمؤتمرات العلمية والثقافية حول قضايا التعليم والمجتمع. والأستاذ الكبير له كثير من المصنفات فى شتى مجالات التربية، وربما كان من أكثر التربويين نشاطاً فى مجال التأليف والنشر.

سوف نقدم أولاً عرضاً سريعاً لفصول الكتاب، وملخصاً لمحتوياته ثم نورد بعض الملاحظات المهمة - فى رأينا - عن مفهوم فلسفة التربية ومنهج الكتاب، ونخصص الجزء الثالث والآخر للحديث عن أزمة فلسفة التربية فى مصر.

أولاً: فصول الكتاب:

يتكون كتاب « فلسفات تربوية معاصرة » من مقدمة قصيرة وخمسة فصول وخاتمة. أما المقدمة فيعرض فيها المؤلف لخبرته الشخصية فى دراسة الفلسفة فى المرحلة الجامعية الأولى، وفى إطار دراساته التربوية يعد ذلك، ثم ما قام به من بحث

يقول المؤلف فى بدايات هذا الفصل (ص ٩٦) أنه:

«إذا كانت دراسة هذا التيار الفكرى أمراً لازماً على المثقف العام، فهى ألزم للدارس المتخصص فى التربية، لأن المذهب البراجماتى بين اتجاهات الفلسفة التربوية المعاصرة ليس واحداً منها وكفى، بل هو ركيزة رئيسية تلتف حول أطرافها وأركانها دراسات تربوية كثيرة وتطبيقات مختلفة».

ينقسم الفصل إلى جزئين، يعرض الجزء الأول للأصول الاجتماعية والفلسفية للبراجماتية، فى حين يعنى الثانى ببعض ملامح الفكر التربوى البراجماتى. وفى الجزء الأول، يشير المؤلف إلى أن الروح البراجماتية من خصائص المجتمع الأمريكى وتركيبته السكانية المتعددة، وطبيعته كمجتمع جديد، يتغير دائماً، ويعيش أفرادها اليوم فقط، ولا ينظرون إلى الأمس أبداً.

فالروح البراجماتية هى التى لا تؤمن بالجبر، بل إن ظروف الحياة يمكن تحسينها بالتصميم على العمل الذى يسترشد بالعقل، وهذه الروح تعتقد أن التفكير يرتبط ارتباطاً متلازماً بالعمل، وأن النظريات إنما هى فروض للعمل تمتحن بها، وتنتج عنها فى المواقف الفعلية فى الحياة، وأن المثل الأخلاقية فارغة مقيمة إذا انفصلت عن وسائل تحقيقها. وأن الحقيقة ثابتة؛ وليست نظاماً كاملاً، بل الحقيقة عملية جارية فى تغير مستمر، وتؤمن أيضاً أن الإنسان ليس العوبة فى يد قوة خارجية، ولكنه يستطيع إعادة تشكيل الظروف التى تصوغ خبرته بعزمه وإرادته.

هذه الخصائص -فى رأى كاتبنا- نتجت عن طبيعة تكوين المجتمع الأمريكى من مهاجرين نزحوا ونفوسهم ممثلة بروح

المفهوم -من وجهة نظره- «لا يقف عند حد التحليل المنطقى والتحليل اللغوى .. وإنما يمتد ليصبح تحليلاً (اجتماعياً)».

أما عن معنى التربية فيشير -إلى أنها «تلك العملية التى عن طريقها نقوم بتنمية جوانب الشخصية الإنسانية فى مستوياتها المختلفة».

ويعد أن يحدد المؤلف جوانب العلاقة بين الفلسفة والتربية يطرح مفهومين عن فلسفة التربية مؤداه أنها «استخدام الطريقة الفلسفية فى التفكير والبحث فى مناقشة المسائل التربوية، وهذا يعنى «أننا فى فلسفة التربية نقوم بجهد عقلى لمناقشة وتحليل ونقد جملة المفاهيم الأساسية التى يركز عليها العمل التربوى وذلك مثل: الطبيعة الإنسانية- النشاط المدرسى- الخبرة- الحرية- الثقافة- المعرفة الخ».

ويتناول المؤلف الطريقة الفلسفية على أنها تتضمن النظرة الكلية والطبيعة الخلاقية، والشك، ويتحدث هنا أيضاً عن أهمية «علمية» فلسفة التربية وضرورة «التأمل» فى ممارستها.

ويناقش فى هذا الفصل أيضاً أهمية فلسفة التربية لأطراف عدة من المسئولين والقائمين على التربية.

الفصل الثانى:

عن فلسفة التربية البراجماتية

من المحتمل أن يكون كاتبنا الكبير متحيزاً على نحو ما للفلسفة البراجماتية. فهذا الفصل من أهم فصول الكتاب من حيث أفكاره وعدد صفحاته وعناية المؤلف بإيراد الكثير من تفاصيل هذه الفلسفة.

«المنهج الجديد» الذى يرتكز أساساً على الطفل وحياته الحاضرة، ويدور التعليم فى إطاره حول الخبرة التربوية الهادفة. ومن المفارقات التى تدعو للدهشة والحيرة فى هذا الفصل أن أستاذنا الكبير يذكر (ص ١٢) «أن البراجماتية باعتبارها فلسفة أمريكية لم تعظ بما تستحق من اهتمام خارج الولايات المتحدة، بل لقد ضرب عليها موقف عزلة وتمتيم عجيبين» لكنه يعود فى نهاية هذا الفصل أثناء مناقشته المقتضية لأثر التربية البراجماتية فى العالم العربى (ص ١٢٣) ليؤكد أن: «الدارس للإنتاج الفكرى التربوى المصرى يستطيع أن يلاحظ أنه لم يحظ فيلسوف بترجمة عدد كبير من كتبه إلى اللغة العربية مثلما حظى «جون ديوى».

الفصل الثالث: الاتجاه النقدي

وهو - فى رأينا - من أكثر الفصول ضعفاً وتشتتاً وبعداً عن المجال الذى حده المؤلف للكتاب.

يبدأ هذا الفصل بحديث عن معنى ونشأة الاتجاه النقدي، يفرق فيه الأستاذ قراءه فى بحر من الأفكار تعود فى أغلبها إلى علم الاجتماع وعلم اجتماع التربية. فيتحدث عن نشأة الاتجاه النقدي لدى «جولدنر» وأطروحاته النقدية للاتجاه الوضعى عند «نور كايم» و«أوجيست كونت». ثم يناقش فى عجالة نشأة مدرسة فرانكفورت وأهم أفكارها النقدية (بعيداً عن فلسفة التربية)، ويعرض بعد ذلك بعض أفكار «رايت ميلز» ومنهجيته العلمية فى جزء خاص لا علاقة له على الإطلاق لا بالفلسفة ولا بالتربية. ثم

المفامرة ودافع الفردية الشديدة، فأبادوا فى طريقهم شعباً آخر هو شعب الهند الحمر أصحاب البلاد الأصليين، أخذين أراضيهم بأثر عهم وسلاحهم، وأخذوها مخضبة بالدماء، ولكى يبرروا لأنفسهم ذلك، لابد أن يؤمنوا بفكرة أن الأقوى هو صاحب الحق.

وهكذا نشأت البراجماتية خلال القرن التاسع عشر، كرد فعل لموجات الفلسفة المثالية التى كانت تطغى على الفكر الأمريكى، وجاءت إليه من أوروبا، خاصة من ألمانيا، سعت أساساً للتعبير عن العصر بالأخذ بالمنهج العلمى.

ويتتبع المؤلف جذور البراجماتية لدى «جورج سيلفستر موريس»، و«شارلز بيرس»، «وليام جيمس» و«جون ديوى» وغيرهم ممن اتفقوا فى مجموعهم على ضرورة إقامة النسق الفلسفى على أساس من العلمية التى تقوم على العمل والخبرة والتجريب حتى يمكن أن تصبح - مثل العلم - أداة فعالة لخدمة المجتمع البشرى. ويعرض المؤلف تفصيلاً لبعض آراء

مؤسسى البراجماتية «بيرس» و«وليم جيمس» و«ديوى» فيتناول بالتحليل رأى «بيرس» فى التفسير الإجرائى للمعنى ثم مشكلة الصدق عند «وليم جيمس» والنظرية المنطقية عند «ديوى» والإيقاع المتسارع للتغير، ثم يطرح نظرية «ديوى» فى المعرفة وآراء البراجماتية فى القيم. وفى الجزء الثانى من الفصل يتناول المؤلف أفكار الفلسفة البراجماتية فى بعض قضايا التربية مثل الأهداف، والأساس الخبرى للتعليم، وتطبيع العقل، واعتماد البراجماتية على طريقة التفكير العلمى بوصفها الطريقة المناسبة للتربية السليمة وتفسيره لمنهج البراجماتية فى التوجيه الاجتماعى للتربية، ثم يطرح نقدمه لمنهج المواد الدراسية وحديثهم عن

أطلق عليه «فريز» المفهوم البنكي للتعليم الذي ينظر إلى الإنسان على أنه مجرد مشاهد غير قادر على إبداع دوره، بل هو عقل فارغ مفتوح لتلقى ما يودع فيه. ويكون دور المعلم صب المعرفة داخل عقل التلاميذ وهذه الطريقة السلبية تجعل التلاميذ أكثر تأقلماً مع الواقع الذي يعيشون فيه.

أما التعليم من أجل تحرير الإنسان فيركز على نظرية العمل العواري، حيث يلتقى الدارسون فى علاقة تعاونية من أجل تطوير العالم. ويبدأ ذلك بطرح واقعهم كمشكلة، مما يساعد فى تبصيرهم بأدوارهم فى تطوير العالم. كما تعتمد هذه النظرية على الوحدة بين الفرد والمجموع، والتنظيم والتألف الثقافى.

الفصل الخامس:

اللامدرسية

يطرح أستاذنا فى هذا الفصل تخيلاً هاماً أراء «إيغان ايلتش» التى نادى فيها «بمجتمع بلا مدارس» بوصفه «مثل الإدعاء الرئيسى» لهذا الاتجاه.

ويرى ايلتش ورفاقه، أن التعليم الإلزامى هدف يستحيل تحقيقه عن طريق المدرسة، وسيكون من المستحيل، أيضاً تحقيقه بواسطة مؤسسات بديلة تقوم على نظرية المدارس الحالية نفسها.

وفى رأى المؤلف، أن هجوم ايلتش على المدرسة لم يكن يستهدف هذه المؤسسة وحدها فى حد ذاتها، وإنما كان ذلك فى إطار عام من النقد للاتجاه (المؤسسى) فى المجتمع الغربى الصناعى.

يناقش أراء «مارتن كارنوى» المتصلة بنظرية التبعية، وأفكار «بورديو» و«باسيرون» حول دور التعليم فى إعادة إنتاج النظام الاجتماعى القائم. ويتحدث كذلك فى هذا الفصل عن رؤية «صمويل بولز» و«هربرت جنتز» للتعليم وعلاقته بالإطار الاجتماعى والاقتصادى فى المجتمع الرأسمالى. ويعرض أخيراً، عرضاً سريعاً، مشوشاً ومبتسراً، لفكرة «جرامشى» عن الهيمنة.

وتتسم الأفكار المطروحة فى هذا الفصل، فى مجملها، بالسطحية والتداخل وعدم وضوح النظريات التى تنتمى إليها، ولا التوجهات التى تنادى بها، وكل ذلك من شأنه «تشويه» ما أطلق عليه الدكتور سعيد «الاتجاه النقدي» فى أذهان القراء، بل وانصرافهم عن متابعة أراء أصحابه. فضلاً عن ذلك فإن معظم الأفكار التى جاءت بهذا الفصل إما أنها لا تنتمى إلى مجال فلسفة التربية، أو أنها لا صلة لها بالتربية على نحو مباشر. وعلى أى حال، فسوف نعود للتعليق على محتويات هذا الفصل بعد الانتهاء من عرض باقى فصول الكتاب.

الفصل الرابع:

تربية للتحرير

ويلخص فيه المؤلف أهم أفكار المفكر البرازيلى «باولو فريز» باعتبارها انتاجاً فكرياً ينتمى إلى العالم الثالث.

وفى نظر «فريز» فالتعليم الحايذ لا يمكن فى الحقيقة أن يوجد، فالتعليم إما أن يكون أداة للقهر أو طريقاً لتحرير الإنسان. وتعليم القهر هو التعليم التلقينى الذى

خاتمة الكتاب

إذا كان ذلك كذلك، فإن التاريخ لن يرجع هؤلاء الذين سكتوا عن الحق، ولاذوا بالفرار من معركة تحرير العلم، وأثروا الأمن الشخصي والأمان، قسّموا بذلك في إعادة إنتاج التخلف العلمي والاجتماعي.

ومن ثم، فإن الملاحظات التالية على الكتاب، مؤسسة على تقدير عظيم لصاحبه، تمثل وجهة نظر قد تكون صائبة أو خائبة، لكنها في أي من الحالتين تبغي كشف الطريق الذي يمكننا من الخروج من النفق المظلم الخائق الذي نسير فيه الآن.

في صفحات قليلة (٧ صفحات)، وبعد استعراض فلسفات التربية السابقة، يحاول المؤلف استخلاص بعض الخطوط العريضة، والتي جاءت في الحقيقة مجرد تلخيص لأهم الاتجاهات الفكرية التي سبق طرحها.

ثانياً:

وجهة نظر في الكتاب

١- مفهوم فلسفة التربية وخصائص الطريقة الفلسفية

يطرح الدكتور سعيد مفهومًا عن فلسفة التربية - كما قدمنا - على أنها جهد عقلي لمناقشة وتحليل ونقد جملة المفاهيم الأساسية التي يركز عليها العمل التربوي وذلك مثل: الطبيعة الإنسانية - النشاط المدرسي - الخبرة - الثقافة - المعرفة الخ» (ص ٢٧).

وفلسفة التربية تقوم كذلك بتحليل ونقد المشكلات التربوية، كما أنها تسعى إلى مناقشة الافتراضات الأساسية التي تقوم عليها نظريات التربية.

وقد نتفق مع أستاذنا في هذا المفهوم، إلا أننا نختلف معه اختلافاً جذرياً، حول ما أسماه بالطريقة الفلسفية التي يصفها بأنها تتميز بالنظرة الكلية، والطبيعة الخلافية لمسائلها، والشك، والعلمية، والتأمل.

النظرة الكلية عند المؤلف تعني عدم التوقف عند الجزئيات والعلل القريبة، ومحاولة إدراك العلاقة بين عناصر الموقف التربوي والفصوص في أعمال ما يتبدى لنا لنصل إلى الجذور والحل البعيدة.

بعد هذا التلخيص لأهم الأفكار التي تضمنها الكتاب، يأتي دورنا في إبداء الرأي - العلمي - في مضمونه ومنهجه. وقد ذكرنا أن المؤلف من أكثر مفكري التربية في مصر نشاطاً في مجال البحث والكتابة عن قضايا التربية على اختلاف مجالاتها.

ومن المهم أن نؤكد بداية أننا نكن له احتراماً وتقديراً لا يتجاوزهما سوى حيناً لشخصه - لكن واجب المكافحة والمصارحة العلمية يفلبان بلاشك - في هذه الفترة العصيبة التي يمر بها العلم والمجتمع على السواء - كافة الأبعاد الأخرى.

وإذا كانت صورة العلم التربوي الناهض، تلوح بالتاكيد، ولو من بعيد، عند نهاية الأفق، فإن الطريق إليها ليس مرهوناً بضربة من ضربات الحظ أو القدر، والخاملون الذين يفتقرون إلى الخيال، هم وحدهم الذين يقفون دائماً من هموم حياتهم موقف الصمت أو اللامبالاة، أو الاستسلام للأوضاع الراهنة. وإذا كان النقد العلمي للتربية جزءاً لا يتجزأ من الحركة الاجتماعية النقدية على عمومها،

أعضاء هيئة التدريس بأقسام أصول التربية من المهتمين بفلسفة التربية، والحكم على مدى صلاحيتها كبحوث تنتمي إلى هذا المجال، وبالتالي إصدار كلمته بخصوص ترقية تهم أو عدم ترقية تهم، وأحقيتهم في ممارسة تعليم هذا التخصص لأجيال المعلمين في كليات التربية.

وإذا اتفقنا على أن «النظرة الكلية» تعد حقا من خصائص النشاط الفلسفي، فهل تعد الطبيعة الخلقية أو الشك أو العلمية من الخصائص المميزة للمشروع الفلسفي؟

في رأينا أن تأمل ما يقصده أستاذنا الكبير لبعض هذه الخصائص يبين بجلاء أن ثمة خلطا بين الفلسفة وبعض المجالات الأكاديمية الأخرى مثل العلوم الاجتماعية أو الطبيعية، ولو لم تكن للفلسفة وكافة فروعها سمات خاصة بها كمشروع أكاديمي يختلف جذريا عن المجالات الأخرى، لما أصبحت تخصصاً، بل وتخصصاً نادراً يتطلب خصائص مميزة جداً.

إن البحوث العلمية في مجالات مثل علم الاجتماع والتاريخ والسياسة والاقتصاد، بل وربما بعض العلوم الطبيعية، تتناول قضايا على درجة عالية من الخلقية، كما يمكن النظر إلى طبيعة الفروض العلمية التي يبدأ بها البحث العلمي التجريبي، بوصفها تنطوي على نزعة تشككية صارمة، تدفع الباحث أحيانا إلى وضع فروض متضاربة سعياً وراء الحقيقة العلمية، ومن ثم بفلسفة ليست علماً بهذا المعنى.

ويؤكد يتفق الفلاسفة على أن الفلسفة بحث في المقام الأول، ولكنها بحث من نوع خاص متميز عن مختلف ألوان البحوث الإنسانية، لأنه يتجه إلى

أما عن الطبيعة الخلقية فهي تشير -في نظره- إلى التباين والاختلاف في زوايا الرؤية، وتعدد الاجتهادات. وتفرض هذه السمة الفلسفية ضرورة ألا يتعصب هذا أو ذاك لرأيه، ولا داعي لأن «يكفر» أحد أحداً تكفيراً دينياً أو سياسياً.

وفيما يتعلق بالشك، فالطريقة الفلسفية في رأيه تتطلب شكاً، لكنه مؤقت، تستهدف منه إخضاع الفكرة لحك الفحص والنقد والاختيار.

ويقول المؤلف عن علمية الفلسفة، أن فلسفة التربية حين تبدأ من واقع المسألة التربوية، فهي بهذا المعنى علمية في منهجها في الحكم على مدى صحة الأفكار، ومن حيث الاتساق المنطقي وتوافر الدليل المنطقي ومن حيث المرونة والاستعداد للتخلي عن الفكرة إذا ثبت عدم صحتها، وهكذا مما هو معروف عن أصول وقواعد الطريقة العلمية للتفكير. والتأمل عنده هو سباحة عقلية تنطلق من معطيات واقع صحيح .. يستخدم (الخيال) لكنه خيال مضبوط، خيال الإبداع والابتكار وليس خيال أحلام النوم.

والسؤال الذي يثار هنا هو: هل هذه الخصائص التي يذكرها الدكتور سعيد يمكن استخدامها كمعايير أو شروط يجب أن تتوافر لكي تكون مجموعة ما من الأقوال فلسفة؟

وهل يمكن مثلاً للجنة مكلفة بتحكيم بحوث في فلسفة التربية أن تتبنى هذه الخصائص بوصفها معايير للحكم على البحث الفلسفي وتبنيه عن غيره من مجالات البحث الأخرى؟

من المؤكد، أننا يجب أن نتناول ما يكتبه الدكتور سعيد إسماعيل عن خصائص «الطريقة الفلسفية» بعناية وتدقيق كبيرين، خاصة وأنه على الأرجح يستفيد منها كمحركات في تقييم بحوث

بدراسة فلسفة التربية، فريق المتخصصين، وفريق غير المتخصصين، والفريق الأول بطبيعة الحال هو المناط به «تقديم الفلسفة»، أي القيام بنشاط «الفيلسوف» تحليلًا ونقدًا للأفكار والتفسيرات التربوية. أما الثاني، باعتبار أن جموع المنتمين إليه من غير المتخصصين، فهم قادرون فقط على «فهم» أقوال الفلاسفة ومذاهبهم.

ولهذا التمييز أهمية بالغة، لأن بعض المتخصصين في فلسفة التربية، قد لا يدركون عن تخصصهم وأهدافه سوى أنه مجرد عرض الأفكار والمدارس والشخصيات وتعليمها وإجراء البحوث في هذا الإطار.

لكننا إذا رجعنا مرة أخرى إلى التعريف الذي قدمه أستاذنا نفسه لفلسفة التربية باعتبارها «جهدًا عقليًا لمناقشة وتحليل ونقد جملة المفاهيم الأساسية التي يركز عليها العمل التربوي»، نجده يشير إلى عدة مسائل منها أن فلسفة التربية «جهد»، أي «نشاط»، وأن أهم آثار هذا الجهد هو فعل «الفيلسوف» ذاته، فتلخيص فلسفة ما، أو دراسة بعض المدارس والاتجاهات والمذاهب ذات الإسهام التربوي أمر يسير وضئيل في أهميته بالمقارنة بممارسة النشاط الفلسفي ذاته، ومتابعة العقل الفلسفي وهو يحل القضايا الفكرية المختلفة.

وفلسفة التربية بالمعنى الذي نقدمه، أي بما ينبغي أن تكون عليه من حيث هي تخصص واحتراف، بمثابة عملية كشف لعالم جديد مختلف. حتى حين نحلل الصلات بين المفاهيم التربوية المختلفة، فإننا في الحقيقة نكشف عن عالم جديد من نوع ما. وطرح الفلسفة للتصورات الجديدة والرؤى الواضحة الأصولية إن هو إلا تهديد لتغيير الواقع. فالفلسفة في

الأصول، ويشترط النظرة الشمولية، ولا يقوم إلا على العقل. وهذه الخصائص الثلاث حتى نظرهم- تضع حدوداً فاصلة، أو جامعة مانعة بين ما هو فلسفي وغير فلسفي من الأقوال والبحوث.

ومن ثم، إذا سألنا عن الشروط الواجب توافرها في البحث لكي نعتبره بحثًا فلسفيًا، وهذه الشروط بطبيعة الحال مشتقة من خصائص الفلسفة، نقول: أنها تشمل كون موضوع البحث فلسفيًا، أو أصوليًا، بمعنى أن يكون خاصاً بمسائل أصولية وكلية، وأن تكون طريقة تناوله عقلية برهانية، وأن يكون أسلوب عرضه مما يتواءم مع طبيعة البحث الأصولي الشمولي (انظر، على سبيل المثال، عزت قرني، ص ٢).

من المهم في هذا الخصوص، ومن المفيد أيضاً، إجراء حوار واسع بين المهتمين بهذا الموضوع يهدف إلى تحديد المقصود من «فلسفة التربية» في ضوء خصائص تميز عمل المتخصصين في مجالها عما يقوم به أقرانهم في تخصصات أخرى.

٢- سبل دراسة فلسفة التربية

يحدد أستاذنا ثلاثة سبل لدراسة الفلسفة هي:

- عن طريق دراسة جملة الأفكار والمفاهيم الأساسية، كتحديد الموقف من طبيعة الإنسان -الأهداف التربوية - الحزية - القيم.

- عن طريق شخصيات ممن لهم أثر واضح في هذا المجال مثل «رسل»، و«ديوي»، و«فريير» و«مكارنكو».

- عن طريق مدارس واتجاهات، وهو الطريق الذي تبناه الدكتور سعيدي في كتابه الذي نحن بصدد مراجعته.

وفي هذا الصدد، لابد من التمييز تمييزاً واضحاً وحاسماً بين فريقين من المهتمين

(٢٦٤) صفحة ويتكون كما رأينا من خمسة فصول وخاتمة. ويضم الفصل الأول مقدمة عامة عن «الفلسفة والتربية» تقع في (٤٥) صفحة. ويناقش الفصل الثاني بعض مبادئ «فلسفة التربية البراجماتية» في (١٠٣) صفحة.

ويتراوح عدد صفحات فصول الكتاب الأخرى ما بين (٢٢)، (٤٩) صفحة. ثم أخيراً خاتمة الكتاب التي تضم (٧) صفحات فقط. ويتسعين هنا أن نسأل: لماذا جاء عدم التوازن في عرض النظريات والاتجاهات المختلفة؟ هل يرجع اهتمام المؤلف بإفراد أكثر صفحات الكتاب للفلسفة البراجماتية إلى انتشارها وأهميتها في مجال الفكر التربوي الغربي كما يذكر المؤلف؟

لقد استغرق حديث الأستاذ عن الأصول الاجتماعية والفلسفية للفلسفة البراجماتية (٥١) صفحة، في حين عرض لملامح الفكر التربوي البراجماتي في (٣٥) صفحة.

ورغم أنه يقول عن الاتجاه النقدي أنه: «أقل فلسفات التربية مجالاً للتحفظ» (ص ٢٦٢)، فإنه لم يتحدث عن أصوله الاجتماعية والسياسية في المجتمع الغربي، كما لم يقدم تفصيلات أفكار أصحاب هذا الاتجاه بفنل ما فعل مع الفلسفة البراجماتية.

وفي حين أن الكتابات العربية التي تعرض لفلسفة التربية البراجماتية تحتل أغلب أرفف المكتبات التربوية، ولا يكاد يوجد عدد من مؤلفات الاتجاه النقدي يزيد عن أصابع اليد الواحدة، فإنه رغم ذلك أفاض كثيراً في مناقشة أفكار الأولى، وبخل علينا بمعلوماته وأفكاره عن الثانية.

وربما كان إعداد المؤلف لرسالة الماجستير عن الفلسفة البراجماتية مشجعاً له على

الحقيقة ليست مشروعاً لوصف العالم فحسب، بل هي مسعى هائل لتجديده وتغييره.

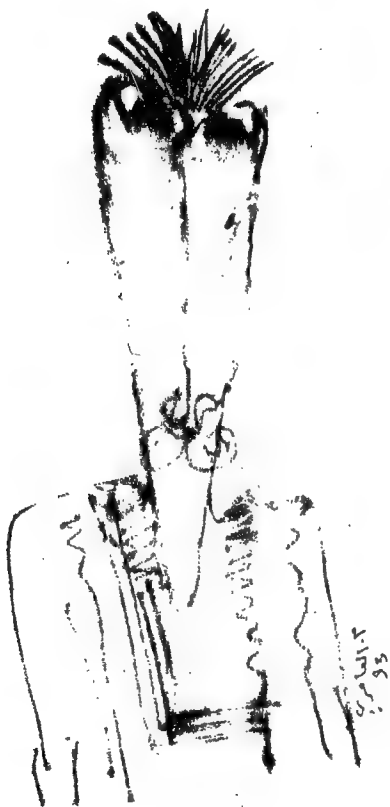
ولذلك، فإن ما يذكره الدكتور سعيد إسماعيل عن سبل دراسة فلسفة التربية ربما يتجه أكثر إلى غير المتخصصين.

ويبدو -كما سنبين فيما بعد- أنه ليس هناك فرق كبير في مصر والوطن العربي عموماً، بين فهم المتخصصين لطبيعة البحث في فلسفة التربية، وفهم غير المتخصصين.

والكتاب، في الحقيقة، ورغم المقدمة الطويلة عن الفلسفة والتربية وعلاقتهما، لا يتعرض لتحليل أوضاع فلسفة التربية في مصر والوطن العربي، ويكتفى بالقول أنه مجال «لا يحظى، مع الأسف الشديد، بالاهتمام الكافي، في كثير من برامج كليات التربية في الوطن العربي» (ص ١١).

ونحن نختلف هنا أيضاً مع الأستاذ، فمجال فلسفة التربية في مصر والوطن العربي -إذا فهمناه على حقيقته التي يأخذ بها أساتذة فلسفة التربية في جامعات العالم- يمكن أن نقول عنه أنه لم يبدأ بعد، وينقصه في الحقيقة وعى بالذات، وفهم لموضوع الشخصيات ومناهجه، وإعادة النظر في سبل إعداد المتخصصين فيه، وقبيل هذا وذاك، مراجعة المعايير المفروضة على الباحثين من حيث الشروط الواجب توافرها في بحوث فلسفة التربية، تلك التي قد يستخلصها بعض كبار الأساتذة من مفهومات ومنظورات لم تستوف حقها من التحليل والفهم.

٢- أوهام عن الفلسفة البراجماتية وموقعها من مدارس الفلسفة المعاصرة يقع كتاب «فلسفات تربوية معاصرة» في



هذه الفترة. باختصار، فلقد تناولت البرامجاتية التعليم على أنه أداة محورية لتحقيق «الحلم الأمريكي» على الصعيدين السياسى والاقتصادى. وهذا هو نفسه سبب إخفاقها فى نهاية المطاف فى تلبية الاحتياجات التعليمية للأطفال من الفئات الاجتماعية الدنيا، لأن حقائق التطور الرأسمالى فرضت حاجة ملحة لتوزيع الأهداف والتطلعات توزيعاً غير متكافئ بين أطفال الفئات الاجتماعية المختلفة.

ومن المعروف أنه منذ عام ١٩٥٧ بدأت الولايات المتحدة فى تعديل كثير من برامجها التعليمية فيما أطلقت عليه «العودة إلى الأساسيات»، فلقد هُزِّها التفوق الحضارى السوفيتى فى مجال الفضاء، الذى تسبب عنه هجوم واسع على كافة المبادئ البراجماتية، وممارساتها. وعاد الاهتمام مرة أخرى بالرياضيات والعلوم وأداء المعلم، وأدى هذا التغيير التربوى إلى ظهور فلسفات واتجاهات تربوية جديدة.

وهكذا بدأت الدعوة إلى مرحلة «مابعد الفلسفة البراجماتية» وظهر كثير من الأدبيات الناقدة للاتجاهات النظرية لهذه التربية وتطبيقاتها المختلفة. وبدأ تناول أفكار الاتجاه البراجماتى بوصفها «تاريخاً» فى تطور الفكر التربوى هناك، تتم مناقشتها من منظورات نقدية متباينة.

وظهر فى هذا السياق اتجاه فكري بدا فى إعادة كتابة تاريخ الفكر التربوى وتاريخ التعليم أطلق عليه اتجاه المراجعة أو التنقيح REVISIONISM من رؤية نقدية متباينة تنحاز للفقراء والطبقات الاجتماعية الدنيا، ومن رواد هذا الاتجاه «ديفيد تياك» و«جويل سبرنج» و«ولتر فينبرج» «كليرانس كارير» وغيرهم.

استثمار الجهود التى بذلها هناك فى كتابه الجديد. ولعل ملاحظة أن هذا هو الفصل الوحيد، من فصول «المدارس الفلسفية» الأربع الذى استرشد فيه المؤلف بمراجع أجنبية وعربية معاً، يزيد الأمر إيضاحاً ويفسر كثيراً من هموم هذا الكتاب. أما الفصول التى كانت بحاجة شديدة إلى عمق وتحليل وتاصيل ونقد، لا يمكن أن يتم بصورة بحثية أصيلة دون الرجوع إلى المصادر الأجنبية، فلقد كتبت جميعها من مصادر عربية فقط، ودون الإطلاع على أى مسرّج أعجبنى. ومن المؤسف حقاً أنه حتى فى استخدام المراجع العربية، فالأمر لا يعدو فى بعض الحالات أن يكون «تلخيصاً» من مراجع محدودة، كما هو الحال فى الفصلين الرابع والخامس.

ولابد هنا من الإشارة إلى بعض الحقائق المتعلقة بفلسفة التربية البراجماتية لكى يتضح ما نرمى إليه من رأى بخصوصها. فلقد ظهرت هذه الفلسفة فى الولايات المتحدة الأمريكية مع نهايات القرن الماضى، وانتشرت فى كثير من بلدان أوروبا والعالم الثالث، وتناولت موضوعات حيوية مثل محتوى المنهج وطرق التدريس، ووجهت نقداً شديداً للاتجاهات السلطوية داخل المدرسة، ودافعت عن تعليم يكون محور الطفل، ويهدف إلى التنمية المتكاملة لجميع جوانب شخصيته. لكن هذا «البرنامج التعليمى» لا يمكن فصله عن السياق التاريخى الاجتماعى الذى ظهر فى إطاره، فلقد مثلت الفلسفة التقدمية فى التربية، خلال النصف الأول من القرن العشرين، أداة رئيسية لاستخدام التعليم فى مواجهة المتطلبات المتنوعة التى فرضها التطور الصناعى والتكنولوجى الذى شهدته الرأسمالية الأمريكية خلال

هاريس» وغيرهم كثيرون. كما ظهرت في القرب فلسفة تربوية وجودية، كان لها تأثير مهم خلال هذه الفترة، ومن أبرز رواد هذا الاتجاه «ماكسين جرين» بالولايات المتحدة الأمريكية.

كما أصبحت «الفلسفة التحليلية» في مجال التربية من أبرز الفلسفات التي تعقد حولها الندوات والمؤتمرات العلمية نظراً لتبني بعض كبار أساتذة فلسفة التربية وبعض قيادات الجمعيات والروابط العلمية أفكار هذا الاتجاه. ومن المؤكد أن القارئ العربي - المتخصص وغير المتخصص على السواء - في حاجة فكرية ملحة للإحاطة بمثل هذه التيارات الفلسفية أكثر من حاجته إلى قراءة صفحات معادة ومكررة تجاوزت مضمونها الظروف الحضارية في مجتمعاتها الأصلية مثل الفلسفة البراجماتية.

٤- فلسفات تربوية أم علم اجتماع تربوي؟

الكتاب عنوانه «فلسفات تربوية معاصرة»، ويحدد المؤلف - كما رأينا - تعريفاً محدداً لفلسفة التربية. ولكننا نجد بين جنباته خروجاً على هذا التعريف، وأفكاراً ونظريات لا تمت بصلة وثيقة إلى فلسفة التربية.

ولعل الجزء الخاص عن «مدرسة فرانكفورت» الذي يتضمنه الفصل الثالث يعد مثلاً صارخاً «للفيركة» و«التشويه» الذي يعاني منه حقل التربية بوجه عام في مصر، وفلسفة التربية على نحو خاص. فالباحث يتحدث في البداية عن نبذة تاريخية لهذه المدرسة، ثم ينتقل فجأة (ص ١٥١) لمناقشة علم الاجتماع الراديكالي بوجه عام

لكن كتاب «فلسفات تربوية معاصرة» يعرض الاتجاه البراجماتي كما أنه لا يزال فلسفة تربوية سائدة. وفي الكتب التي تصدر في الولايات المتحدة الأمريكية نفسها، عن «فلسفة التربية»، وكذلك في المؤتمرات العلمية والندوات والدوريات المتخصصة التي تصدر حديثاً، قد لا نجد شيئاً عن البراجماتية. من ناحية أخرى، فليس هناك في كتب فلسفة التربية العربية، ما هو أسعد حظاً من هذه الفلسفة، ويكاد العاملون في حقل الفكر التربوي والتعليم يحفظون عن ظهر قلب كثيراً من أفكار هذه المدرسة الفكرية وأسماء أعلامها وتطبيقاتها.

وظاهرة طرح الفلسفة البراجماتية باعتبارها نظرية تربوية معاصرة، لا تزال تمارس نفوذها في مجال التعليم، أو أن في جميعتها أفكاراً يمكن استثمارها هنا أو هناك، تنتشر انتشاراً واسعاً في الكتابات العربية على وجه العموم. والأمر على هذا النحو - في رأينا - لا يعدو أن يكون زيفاً وجهداً عقيماً يقوده جهل مقيم أو تعصب لثيم. ومن المهم هنا أيضاً أن نشير إلى أن واحداً من الاتجاهات التي ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية نفسها، وفي كثير من المجتمعات الأوروبية في مرحلة «ما بعد الفلسفة البراجماتية»، انطلق من الفلسفة الماركسية، فظهرت كثير من المواقف الفكرية التي وجهت نقداً شديداً لواقع التعليم في المجتمعات الرأسمالية، وتناولت المهام الملقة على عاتق المعلمين والطلاب وأولياء الأمور من أجل تحرير التعليم وتحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية في التعليم والمجتمع، من أقطاب هذا الاتجاه مثلاً:

«ميدان سيراب» و«روجرديل» و«جيف» و«يسلاند» و«مادلين ماكدونالد» و«كيلين

وأراء «النظرية النقدية» واستخدامها في فهم الظاهرة التربوية بكل جنباتها، وبعض الكتابات عن هذه المحاولات متوفر بالعربية... يتعين إذن، تقديم صورة صادقة للقارئ، المتخصص أو غير المتخصص، تعبر بجلاء عن آراء هذه المدرسة وإلا فقد تختلط القضايا وتتشوه ويهبط مستواها إلى الحد الذي تصبح فيه «النظرية النقدية» بلا رواد تربويين يعود لهم الفضل في استخدام النظرية في حقل التربية، وبلا أفكار متسقة منطقياً وتمثل أعلى مستوى من النقد الفلسفي والعلمي الموجه اليوم للتربية في المجتمعات الرأسمالية. وكنت أود في الحقيقة أن أجد إجابة لسؤال ملح يغالب ذهني بقوة: كيف يكون تقييم أستاذنا الكبير لأحد من المتقدمين للجنة ترقية الأساتذة المساعدين، يبحث في فلسفة التربية ينطوى على جانب مماثل لما جاء به هذا الفصل فكرياً وتنظيماً؟

٥- أهمية النقد الفلسفي والموقف الفكري الواضح

ينطوى المفهوم الذي يقدمه لنا المؤلف -كما ذكرنا- عن «فلسفة التربية» على المناقشة والتحليل والنقد، لكن الغريب حقاً أنه لم يبين لنا «موقفه الفلسفي» أو حتى «رأيه الشخصي» في أي من الأفكار التي يطرحها في كتابه. بل يلف علينا ويدور في آخر الكتاب فيبرر غياب النقد بقوله: «ولما كان (الشرح) خطوة تسبق (النقد)، فقد انتهى الوقت المحدد، ونحن مازلنا في أواخر مرحلة الشرح!» ثم يضيف أنه من ناحية أخرى، «فنحن نعي أن مهمتنا الحالية، هي مهمة تثقيف عام وليس إعداداً تخصصياً أكاديمياً». لكننا نعتقد أن هذا المبرر ضعيف، لأن

«مشروع كاميلوت»، ثم بعض خصائص هذا العلم، ثم ينقل إلى القارئ مقارنة بين تناول الراديكاليين والوظيفيين للقضايا التربوية معتمداً فيها على دراسة عن: «علم اجتماع التربية.. كيف بدأ؟ وإلى أين؟» ويختتم هذا الجزء بعرض سريع لآراء «فرانتز فانون» المتصلة بخنده لحاكاة بلدان العالم الثالث للنموذج الغربي.

والمشكلة أن أستاذنا الكبير يعرض كل هذه الأفكار عرضاً سطحياً دون أي محاولة للتصنيف أو الكشف عن التمايزات المذهبية القائمة فيما بينها. فبعض أصحاب هذه النظريات قاموا بوضعها في إطار علم اجتماع التربية مثل «بورديو» و«ياسبيرون»، وفي ضوء توجه نظري محدد، فكان من الضروري في مثل هذا الطرح التمييز على سبيل المثال بين نظريتهما في التعليم وإعانة إنتاج الثقافة الذي يحمل عنوان كتابيهما هذا المعنى، وبين الاتجاه الماركسي لدى «بولز» و«جنتز» في التعليم وإعادة إنتاج علاقات القوى والسيطرة. وبعضه يمكن اعتباره تفسيراً ماركسياً جديداً يختلف جذرياً عن الماركسية الكلاسيكية، ويسمى إلى تقديم فهم جديد للسيطرة السياسية والثقافية في المجتمع الرأسمالي مثل نظرية «جرامشي» و«النظرية النقدية».

لكن الأستاذ لم يهتم بكل هذه التمايزات وغيرها، ولم يعن بتصنيف الأفكار المطروحة، رغم أنه من المعروف أن التصنيف أداة منطقية وفلسفية ضرورية، فجاء عرض هذه الأفكار ضعيفاً وسطحياً لا تكاد تفهم منه ما قدمه أصحاب هذه الأفكار في الحقيقة. ولابد من الإشارة إلى أن هناك كثيراً من المفكرين الذين اهتموا بتطوير مبادئ

من كونها شعوراً بالعجز عن فهم اللحظة التاريخية الراهنة من منظورات متخصصة مختلفة، وتحليل مشكلاتها، وطرح رؤية فكرية تتناسب وظروفها، تكون بمثابة «اقتراح ناقد» للتخلص من الميوعة الفكرية، والشعور بالنقص إزاء الآخر -الأجنبي طبعاً- وأفكاره ونظرياته. ولذلك، ربما نكون في حاجة إلى جيل من الأساتذة يحقق لنفسه «قطيعة فكرية» تقوم على أساس نقدي مع أوهام «أساتذة الأزمة» الذين حين فشلوا في «التنظير» للواقع المصري والعربي، يدموننا إلى استسهال الأمر والاستمرار الأزلي في النقل والتوفيق. وفي اعتقادي أن النهضة المصرية لا تتحقق بغير ثورة فكرية على التراث العلمي الراهن بكل ما فيه من رواسب الغرب وأوهام السلف. ولكن، لا بد من التأكيد على أن هذه «الثورة الفكرية» يلزمها، ومن الضروري أن يسبقها إلمام «نقدي» شامل بكافة أشكال المنتجات الثقافية والأدبية للحضارة السائدة في عالم اليوم.

ثالثاً:

أزمة فلسفة التربية في مصر

بيت القصيدة في هذه الورقة هو حالة الأزمة التي تسود «فلسفة التربية» وتعطل نموها وازدهارها. ومن المعروف أن «الفلسف» حول قضايا التربية يعود إلى بدايات نشأة الفلسفة لدى الإغريق. ولأزلنا ندرس في معاهدنا وجامعاتنا المعاصرة أفكاراً وتحليلات نقدية قدمها سقراط أو أفلاطون عن عملية تنشئة الصغار وإعدادهم للمواطنة الصالحة. لكن ظهور فلسفة التربية بوصفها

«التثقيف العام» ربما كان أحوج إلى النقد من «الإعداد التخصصي». لأن «غير المتخصص» بحاجة فعلية لإرشاده وإلقاء الضوء أمامه على جوانب القوة والضعف في الأفكار، في حين يكون «المتخصص» يحكم تدريبه على عمليات التفلسف المختلفة، قادراً على اكتشاف «موقفه» من الأفكار المختلفة.

أما عن انتهاء «الوقت المحدد» و«الحد الورقي» فعلى الأرجح أنه بدوره تبرير واه لا محل له في عمل فلسفي. إن طرح النظريات دون إعمال للعقل النقدي في شأنه، يكون بمثابة وضعنا أمام جسد بغير روح، وكأننا نحرم القارئ من مواجهة الحياة الفلسفية بكل ما فيها من جدل وتحليل ونقد.

٦- التوفيق الفلسفي واغتيال الرؤية الوطنية

يضع الأستاذ لنا في خاتمة كتابه خطة للاستفادة من «كل» هذه النظريات مؤدياً احتواء مزاياها والتوفيق بينها؛ حيث أن كلاً منها كان صادقاً من حيث زاوية رؤيته، ولكنه إن زعم وحده أنه الصادق، خرج من دائرة الصدق» (ص ٢٦٢).

ثم يستطرد فيقول: «ونحن ندهش حقاً من ذلك الاستخفاف الذي نلمسه أحياناً في هذا الذي يسمونه (توفيقاً)، إنه ليس توفيقاً بالمعنى الشائع المعروف، بين أطراف متنازعة، تريد التقارب والتوافق، بأن يتنازل كل طرف عن جزء من موقفه، وإنما نرى -من وجهة نظرنا- أنه من الساذجة الاستمرار على تلك النظرة الأحادية الجانب» (ص ٢٦٣).

ونحن بدورنا -ومن وجهة نظرنا- نختلف مع الأستاذ، لأننا نعتقد أن آفة الفكر المصري في شتى جوانبه ربما تعود إلى فكرة «التوفيق» هذه، التي لا تخرج

التربوية النقدية، التي سعوا من خلالها إلى إعادة تنظيم التعليم المصري، ونقل مبادئ هذه الفلسفة. وربما كانت الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية لفترة الثلاثينيات والأربعينيات التي ذاعت خلالها أفكار هؤلاء الرواد مؤثراً إلى حد كبير لتحقيق هذا «الضياع» في التبعية الفكرية للغرب الرأسمالي.

لكن اللافت للنظر، أن الأجيال المتعاقبة من أساتذة فلسفة التربية، استمروا في إعادة إنتاج أفكار هذه الفلسفة كما لو كانوا لا يعرفون غيرها، وبمنظرة إلى الفكر الإنساني على أنه لاشئ له بالتطورات الاجتماعية والسياسية. وربما لأن بعضهم لم يكن على دراية، أو يكاد، بقيمة وأهمية فلسفة التربية في وضع لبنات البنية الأساسية لنظام تعليمي يحقق التقدم الاجتماعي والحضاري للمجتمع المصري.

إنه لذو مغزى كبير أن نكون بصدد كتاب عن فلسفة التربية يصدر في سنة ١٩٩٥ لواحده من رواد التربية المعاصرين، تحتوى أكثر صفحاته على أفكار وآراء هذه الفلسفة التي سبق أن قدمها في أطروحته للماچستريز في أوائل الستينيات كما يذكر في مقدمة كتابه.

وضاع في خضم هذا الاهتمام المفرط بالبراجماتية، دون سواها، وربما بموضوعات وقضايا فلسفية مستقاة في أصولها من مفكرى الغرب، اتجاه فلاسفة التربية في مصر إلى تحليل قضايا التعليم بأدوات ومناهج فلسفية، وبمنظرة متخصصة، ومن ثم، إرساء قاعدة علمية أصيلة لهذا التخصص.

إن مظاهر الأزمة التي تعاني منها «فلسفة التربية» في مصر والعالم العربي، تتلخص في غياب البحوث الفلسفية الأصيلة التي «تُنظر» للواقع

تخصصاً علمياً دقيقاً لم يبدأ في جامعات الغرب إلا مع بدايات هذا القرن. هكذا أصبح لدينا، ولأول مرة في تاريخ التربوية، مجال تدريبي علمي للمتخصصين في فلسفة التربية. وبدأت الأدبيات الأكاديمية المتعلقة بهذا الميدان في الظهور والانتشار. وافترض أصحاب هذا الحقل الناشئ أن مهمتهم الأساسية تكمن في استخدام أدوات الفلسفة المتخصصة في إلقاء الضوء على النظرية التربوية وسياساتها وممارساتها. واقتضى هذا الأمر، بطبيعة الحال تدريباً للمتخصصين في هذا المجال في أقسام الفلسفة للمتمكن من محتواها ومناهجها، تلك التي زودت فلاسفة التربية بمصدر هام وأساسى لخلق قضايا ومشكلات وأفكار فلسفية.

وفي مصر، ومع إنشاء المعهد العالي للتربية سنة ١٩٦٩، بدأ تدريس فلسفة التربية ثم إنشاء قسم خاص لأصول التربية والذي يشير كما يقول الدكتور سعيد إسماعيل على إلى أنه اختصار لـ (الأصول الفلسفية والاجتماعية للتربية) (ص ١٢) وربما احتوت مادة «التربية النظرية» التي تضمنها منهاج المعهد العالي للتربية، في بداية نشأته، كثيراً من الأفكار الفلسفية والأصولية بوجه عام..

ورغم مرور أكثر من نصف قرن على ظهور هذا التخصص الدقيق في الفكر التربوي المصري، إلا أننا نعتقد أن هذا المجال لم يحقق تقدماً يذكر في تناول قضايا التعليم والآراء والتفسيرات المطروحة حوله وتحليلها ونقدها بمناهج فلسفية.

ولقد تبني رواد المعهد العالي للتربية، وفي مقدمتهم إسماعيل القبانى «الفلسفة البراجماتية» كإطار عام لحركتهم



الرياضيات أو التاريخ وسافروا بعد ذلك في بحثات درسوا فيها الماجستير والدكتوراه في فلسفة التربية. علاوة على ذلك، ظلت بعض أقسام أصول التربية لسنوات طويلة، تتوارث كثيراً من القيود التي جعلت منها معاقل للتخلف الفكري والتمييز السياسي والعقائدي بل والتمييز على أساس الجنس في بعض المراحل، وهالت هذه القيود دون التحاق كثير من ذوي القدرات والكفاءات العلمية بأنشطة وأعمال هذه الأقسام.

وهذا الواقع المخزى يدعو إلى الصزن والتأمل، ويؤكد في نفس الوقت الحاجة الملحة لإعادة النظر في إعداد أعضاء هيئة التدريس بكلية التربية. وإذا حاولنا تفسير مظاهر الأزمة هذه، فلا بد أولاً أن نؤكد أن أزمة «فلسفة التربية» لا تنفك عن أزمة العلم التربوي بوجه عام، وأى محاولة للبحث عن الأسباب يجب أن تتجه بشكل أساسي إلى الأزمة الأعم. كما لا بد أن يرسخ في الأذهان ثانياً أن كثيراً من الباحثين والأساتذة المتخصصين في العلوم التربوية المختلفة، يعملون بدأب وجد شديدين، من أجل فهم وتطوير واقع التعليم في مصر. وهم إلى جانب ما يملكون من كفاءات تقنية للبحث العلمي بدرجات متميزة، يرفضون الاستسلام في مواجهة «أزمة العلم التربوي» بوجه عام، ويعملون بإصرار على تجاوزها وتخطيها. لكنها «كفاية» و«حكمة» تنقصهما السلطة والنقد من أجل تسييدهما في عالم البحث التربوي، واستخدامهما في تأسيس علاقات انسانية بين أجيال العلماء وقيارات الفكر المتمايزة، تساعد على ازدهار البدائل والتوجهات الفكرية والتمازج والأدوات البحثية الجديدة

التربوي في ضوء ظروف المجتمع وطموحاته هنا وهناك. فالكتابات في هذا التخصص «بالعربية» لا تعدو أن تكون مجرد ترجمات لبعض الكتب، قد لا ترقى في بعض الأحوال، إلى مستوى العرض الجيد والمفيد للأفكار التربوية الغربية. ومن المؤكد، أننا لا نقصد «التعميم» الشامل على كل ما أنتجه الفكر المصري والعربي في هذا الشأن، فهناك بلا شك بعض من الكتابات التي خرجت على هذا الخط الفكري، لكننا نشهد هنا عن التيار الشائع في أدبيات فلسفة التربية العربية.

وما يقدم في مقررات فلسفة التربية بكلية التربية مجرد أفكار وتصورات وأطر لا تنتمي إلى عملية «التفلسف» بشئ يذكر، وتتفق جميعاً فيما بينها في أنها نتاج الفكر الغربي في أغلبها. ولعل طريقة العرض والمحاضرات في هذه الموضوعات يسودها التبسيط الزائد للأفكار المعروضة، و«التشويه» الناتج أحياناً عن عدم فهم «المتخصصين» أنفسهم لكثير في فلسفات التربية الغربية. أما الطلاب فلا يجدون علاقة جسيمة بين «النظريات» التي تطرح عليهم، وقضايا الواقع التربوي الذي يعيشونه ويدركونه جيداً، ومن ثم «يستخفون» بفلسفة التربية وأصولها، ويدركون في أحسن الأحوال، أنها عيب نظري عديم الجدوى في عملية إعداد المعلم. ومن مظاهر الأزمة أيضاً، أن إعداد المتخصصين في فلسفة التربية في مصر، لا يراعى القواعد والمعايير التي يتطلبها تأسيس هذا الفرع العلمي على أساس أكاديمي راق. فنجد أن بعضاً من المتخصصين في هذا الفرع هم ممن لم يحصلوا على درجة جامعية أولى في الفلسفة، بل تخصصوا في الجغرافيا أو

للخلاص من الأزمة.

بعض مظاهر أزمة العلم التربوي المصري، وفي القلب منه «فلسفة التربية» تعود -في اعتقادي- إلى سيطرة فئة ممن يلبسون مسوح «المفكرين» و«الفلاسفة» أو «العلماء» ويتسترون في المناصب التي يمارسون منها نفوذهم على أجيال الباحثين، يوجهون جهودهم إلى موضوعات ومناهج مزيفة وعميقة، فيعيدون إنتاج التخلف الفكري والضياع التربوي ويؤسسون بذلك مدرسة الأساتذة «الموظفين» وكلهم في الحقيقة أساتذة ضائعون، بل هم في النهاية أعداء الفكر العلمي.

ولعل جانباً من أبرز جوانب القهر العلمي والأكاديمي الذي مورس لسنوات طويلة، يتعلق بالمعايير والقواعد المعلنة والضمنية التي تستخدم في ترقية أعضاء هيئة التدريس. لقد ظلت فئة قليلة من الأساتذة، مجموعة محدودة جداً، تسيطر على مملكة العلم والتدريس، ويمارسون من هذا الموقع نفوذهم المطلق في الحكم على الأعمال العلمية لكافة المشتغلين بالبحث التربوي والسيكولوجي في إطار الجامعة المصرية. وابتعدت المسألة عن كونها أحكاماً علمية تخضع لقواعد عامة وتقاليد عريقة أو تراث واضح يمكن الاستناد إليه عند التقويم، وتحولت إلى سلطة لتكريم المرضي عنهم، وإهانة المفضوب عليهم. ولم تدرك هذه الفئة أنه حين يحصل بحث على تقدير أقل أو أكثر مما يستحق، أو حين يستبعد من نتاج الباحث دراسات في صميم تخصصه، أو إذا رقي باحث لا يستحق، وأخفق زميله الذي يستحق الترقية، لم تدرك هذه الفئة من أصحاب النفوذ أنها ترسي بذلك أساساً صلباً وميتناً لتخلف البحث العلمي التربوي،

وتؤسس تقاليداً محزنة ومتهاقة، لكنها راسخة، للإنتاج العلمي التربوي للأجيال المتعاقبة من أعضاء هيئة التدريس بكليات التربية. وربما لم يعنها سواء أكانت «أسسها» و«تقاليدها» تقود مسيرة الفكر التربوي الوطني إلى الهاوية أولاً، بل ظهر من هذه الفئة، من ينحني، بين الحين والآخر أزمة الفكر التربوي والبحث الناجم عنه مطالباً بالالتزام بمبادئ العلم وتقاليده!!

هذه السياسات وغيرها، عملت على تشجيع السطحية والشكليات العلمية، والجهل المطبق بعلاقات العلم التربوي ومهنة التعليم بالوعي الوطني السياسي والاجتماعي والاقتصادي، أي بالمشاركة في بناء وطن ييمقراطي حر يكفل حياة كريمة لكافة مواطنيه. وتم بذلك، زرع بذور مشوهة ومنقولة وعديمة الجدوى في أذهان معلمي المستقبل وأساتذته، فكان الحصاة مرأى: معلم مسكين أفقه السياسي مريض، ومصدره العلمي ضيق، وما في جعبته لتلاميذه قليل أو منعدم.

ومن المفارقات التي تستحق الالتفات وتبعث الحزن العميق في نفوس المهومين بمستقبل التربية في مصر والعالم العربي أن تلقى المهمة العسيرة في «التنظير» لواقع التعليم الوطني ومستقبله على كاهل صفار الباحثين المثقل بأعباء الأساتذة أنفسهم فضلاً عن هموم هذا الزمان العاثر، بعد أن انشعب بعض «الكبار» أو أخفقوا في الاضطلاع بهذه المهمة.

في السطور الأخيرة من كتاب «فلسفات تربوية معاصرة» يقول أستاذنا: «إننا بذلك لا نريد نسف ما ندعو إليه من أن (مالاً يؤخذ كله لا يترك كله) وإنما نتخذ هذه النهاية، نقطة بداية لمسيرة أخرى ندعو إليها علماء التربية ومفكرها

والظلم. في عبارة أخرى، يجب أن نسمى إلى تغيير الواقع الحالي داخل الجامعة وخارجها.

والواقع، أنه في ضوء هذا المنظور، يبدو أن العلم التربوي والاجتماعي في مصر والمنطقة العربية، يحتاج اليوم لتخليصه من مآزقه، وانتشاله من أزمتة، ليس إلى «أسحق نيوتن» أو «ألبرت آينشتاين»، ولا إلى «كارل ماركس»، إنما يحتاج إلى «فلايمير لينين».

وعود على بدء، فإن نقطة البدء في تحرير العلم لابد أن تكون عملاً علمياً بالمعنى الثوري، وعملاً ثورياً بالمعنى العلمي، لأن طريق التقدم العلمي يبدأ بإسقاط منظومة اجتماعية تعمل موضوعياً على تأكيد تبعية العلم لمصالح القلة المهيمنة على هذه المنظومة - اجتماعياً وعلمياً - وإقامة منظومة اجتماعية يعمل لها وبها القطاعات العريضة من الجماهير المحرومة.

مراجع :

- ١- عززت قرني: «الإبداع الفلسفي وشروطه: نظرة إلى المسائل واستشراف للمستقبل» فصول، مجلد (٦) عدد (٤) يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٦، ص ١١-٢٦.
- ٢- محمد نبيل نوفل: دراسات في الفكر التربوي المعاصر، القاهرة، الأنجلو ١٩٨٥.
- ٣- SO, Jonas F. (Editor): Phi-losophy and Education, Eightieth-yearbook of the National Society for the Study of Education, Chicago NSSE, 1981.

ومنظريها، فنحن في وطننا العربي في حاجة إلى الخروج من دراسة هذه الفلسفات، واستقراء واقع الأمة، واستشراف مستقبلها، واستيعاب ماضيها وتراثها، بتوجه فلسفي تربوي يحمل بصمات هذه الأمة التي تعتز بالانتماء إليها، وتطلع، ونسعى معاً إلى أن تشرق الشمس من جديد.

ونسأل الأستاذ بدورنا: متى تشرق الشمس من جديد؟ وإذا كان جيل كبار الأساتذة، بما لدى بعضه من «تأسيس فلسفي» في المرحلة الجامعية الأولى و«التمهين التربوي» بعد ذلك، لم يترك أية بصمات على الطريق فسيب في الاسترشاد بها «للفلسف» حول واقع التربية المصري والعربي، فكيف يمكن لجيل «مغذول» «منهك القوى» من جراء عوامل القهر العديدة التي مورست عليه من قوى سياسية واقتصادية، وفي داخل الأسرة التربوية نفسها، أن يحقق هذه المعجزة؟

لقد كان الأحرى بالأساتذة الذين امتلكوا كثيراً من أسباب الراحة الاجتماعية والنفوذ العلمي أن يضربوا المثال والمقدوة -على الصعيدين الأكاديمي- فيطرحوا الأفكار الفلسفية المستقلة حول مشكلات الواقع، واستشراف المستقبل.

ولابد في هذا المقام أن يرسخ في الأذهان، أن أزمة «فلسفة التربية» جزء من أزمة أعم وأشمل تغطي ليس العلم التربوي وحده، بل كافة مناحي الثقافة والمجتمع، وأن الخروج من براثن هذه الأزمة يحتم علينا أولاً -بوصفنا علميين متخصصين- تحرير أساتذة الجامعة من كافة القيود التي تعوق الحوار العقلاني الهادف والممارسة العلمية الحقة بين رجال الفكر والعلم كجزء لا يتجزء من عملية تحرير الإنسان المصري من كافة ألوان القهر

ذهنية التحرير وذهنية التحرير

أ.د/ محمود أبو زيد إبراهيم

وعميد كلية التربية النوعية ببنها

وتمارسه في إطار رؤية مستقبلية فقد كانت العلوم في الماضي جهودا فردية إلى حد كبير، ومع تزايد تعقد هذه العلوم يوما بعد يوم والارتفاع الشديد في أسعار المعدات أصبحت العلوم جهودا جماعية أكثر منها جهودا فردية وقد أصبحت العلوم اليوم جهودا دولية تستقطب جهود كلا من القطاعين الحكومي والخاص، وسوف ينمو هذا الاتجاه باستمرار وبشكل متزايد بالاشتراك مع آلات الذكاء إن هذا يعنى أن بسهولة البحث والاستقصاء العلمى سوف تزداد زيادة كبيرة وجوهرية في القرن الواحد والعشرين أو كنتيجة لهذا فإن الدور الإنسانى لتحديد الاتجاهات سوف يصبح نقيضا وحرجا أكثر بكثير مما كان في الماضي إن هذا يعنى أن مواقف وتبعات السياسة السابقة للتعليم أو الارتجالية سوف يؤدى إلى كوارث أكبر بكثير مما كان عليه الوضع فى الماضى.

إن مستقبل العلوم والتكنولوجيا ينبثق من أفكار وطريقة ترتيبنا لهذه الأفكار لكي نحدد مدى وكفاءة أى اكتشاف علمى ، وما يرتبط به من التطبيقات التكنولوجية. ولذلك فقد أهتم "باتريك جونكل" بصياغة وتطوير علم جديد يطلق عليه علم تنظيم الأفكار Ideanomy في منظومة لها قواعد وقوانين. ويعرف "جونكل" المهمة الأساسية لهذا العلم على أنها : الاكتشاف المتقدم لكل الأسس والأبعاد المستقبلية لكي نتمكن من معرفة بنية تلك الأسس والأبعاد مما يعطينا القدرة على استخدام كل الأفكار الممكنة بالنسبة لأي موضوع أو مشكلة أو ظاهرة أو أى احتمال.

ويعد التعليم وتطويره أحد المجالات الهامة التي تستحق أن تتعامل مع هذا المستقبل بشكل يحقق التوجه القومى للسياسة التعليمية الحالية التي تنشأ التطوير

كما يتجنب أيضاً التحليل الكيميائي واستخدام المزيد من اختبارات الخلايا وزرع الخلايا والأنسجة الدقيقة وحتى زرع الخلايا والتزايد المستمر في استخدام هذه المناهج سوف يقلل بشدة من مثل هذه المذابح الحيوانية إن هذا سيكون استخداماً أكثر وعياً لتكنولوجيا البحوث الطبية وتوجه سياستنا إلى استخدام هذا الاتجاه على قدر الامكان لأنه لا يرضى ضمير ان أحد من أن يجلس لطبيب يرؤوس الفئران في المعمل طوال اليوم ولو استمر التقدم في عملية نزع السلاح واتجهنا نحو مناهج جديدة فإن ذلك سوف يفتح اتجاهات جديدة أمام العلوم ومن ثم فإن سياسة تكنولوجيا الوعي يمكن أن تلعب دوراً أكثر مركزية وأهمية.

وقد أصبح لدينا تكنولوجيا زراعية للأغراض الاقتصادية الزراعية وتكنولوجيا صناعية لأغراض الاقتصادية الصناعية وتكنولوجيا معلومات لأغراض اقتصادية المعلومات. وسوف يكون لدينا فيما بعد تكنولوجيا وعي من أجل أغراض اقتصادية تكنولوجيا الوعي. ونحن نستطيع الآن أن نرى اليوم الذي يكون فيه كل من الزراعة والصناعة منظمة ذاتياً بنسبة ١٠٠ في المائة لكي نتوجه للعقل باعتباره الجبهة الاقتصادية التالية.

يجب أن يكون تركيز الاهتمام على اختراع الأنواع اللازمة لجعل العقول أكثر سعادة وأكثر صحة وأن تتوصل إلى "معرفة نفسك الخاصة" وأن تعمل على خلق متصل أكثر سلاسة بين الوعي والتكنولوجيا بصفة عامة.

إن مثل هذا الترتيب على تكنولوجيا الوعي يحمل رغباتنا الواعية إلى عقلنا الواعي ولما كنا نريد أن تكون

فالسيساسة الحالية يجب أن تقتفى أثر العلوم وتصنع التكنولوجيا التي تستحث وعينا وتحفز. ويمكن تحديد تفاصيل هذه السياسة بأن نتصور كيف يمكن أن نصنع التكنولوجيا المعاصرة بحيث يكون لها استجابات مباشرة أكثر نحو عقولنا، وتبدو هي نفسها أكثر وعياً وتستحث وعينا وتحفزه.

يجب أن تصبح تكنولوجيا الوعي هي المفتاح المعيارى للقياس التكنولوجى بنفس الطريقة التي يكون بها التأثير البيئى هو المفتاح المعيارى للقياس التكنولوجى.

ولكى نطبق الوعي التكنولوجى على القياس التكنولوجى يجب أن نسال اسئلة مثل:

هل التكنولوجيا :-

- (١) تقلل من الوقت بين الفكر والاستجابة؟
- (٢) وهل تحسن توظيف المخ؟
- (٣) وتنبه وتحفز الاستجابة الأخلاقية؟
- (٤) وهل تتكامل مع علم وظائف الأعضاء؟
- (٥) هل تشكل نفسها لكي يمكن تطبيقها بطريقة تسمح بنقل اللاوعى إلى الوعي بالنسبة للفرد والجماعة والنوع الأخير بين الأنواع المختلفة؟

فاختيار الحيوان مثلاً يخالف النقطة (٢) المشار إليها سابقاً (والمتعلقة بالاستجابة الأخلاقية) حيث أن الحيوانات تستخدم حوالى ٦٠٪ من مجموع بحوثنا البيولوجية ويموت ٧٠ مليون حيوان فى كل عام ويمكن أن تستبدل التجارب الحيوانية عن طريق النمذجة باستخدام الكمبيوتر أو المنبهات ويتم لتنسيق أفضل للبحوث فى مقابل بنوك معلومات لكي نتجنب الاندواجية التي لا لزوم لها

سلسلة من جلسات العصف الذهني الجماعي لكي تجعل من المألوف غريباً ومن الغريب مألوفاً، إن وجهة النظر المعدلة هذه التي ستكون لدى المشاركين في تلك الجلسات تجعل النشاط اللاشعوري والإبداع والابتكار أكثر تقبلاً.

وبالمثل يكون الأمر في الأسلوب العلمي نحن نستطيع أن نستخدم تكنولوجيا أثناء خطوات الملاحظة وصياغة الفروض لكي ترشدنا بطريقة أكثر مباشرة إلى الأسئلة التي تحدد الروابط الأساسية بين الوعي والتكنولوجيا.

وطالما قدمت العلوم الثناء والتقدير لقيمة الاستبصار كما فعلت مع علوم الفيزياء والكيمياء فإن منطق - الشعورية والتأملية الاستبطانية يمكن أن يتحسن أسلوب التحليل العلمي ويمدحه فيضاف إلى البحث - التقليدي وداثرة التطور.

لقد أصبح المجتمع شديد التعقيد على الناس ويوماً بعد يوم تتزايد شدة وصرامة هذا التعقيد وليس لبيئتنا الاستجابة السريعة والمباشرة بالنسبة لعقولنا بالقدر المطلوب والضروري اللازم لتبسيط الحياة - وتيسيرها وسوف يكون علينا أن نصنع تقدماً تكنولوجياً في هذا المجال لكي نختصر الكثير من الخطوات بين الفكر والاستجابة التكنولوجية وإذا لم نصمم تكنولوجياً بنوعى يمكن أن نقلل من الخطوات بين الفكر والاستجابة فإن حياتنا سوف تصبح شديدة التعقيد بدرجة لا يمكن تحملها وتضع الأفراد تحت رحمة أنظمة أكبر وغير - شخصية ويشجعنا منهج التكنولوجيا الوعى على أن نتمتع بزمية قوة الحياة ونحن نتعامل مع هذا التعقيد ونسيطر عليه.

ونحن نعود الآن إلى فكرة استخدام تكنولوجيا عالمية لكي تساعد الوعى

تكنولوجياً أكثر استجابة لفكرنا فإنه يمكن لوطينا أن يقدم لنا بعض النصائح الجيدة والمهمة.

إن عجلة المستقبل يمكن صنعها بالمنتج الحالي في المركز ويمكن أن تبين لنا كل عثرة أو عرقلة داخل العجلة صورة مختلفة عن الطريقة التي يمكن أن يصمم بها المنتج لكي يبدو أكثر وعياً وذو استجابة أكثر لأفكارنا ويمكن أن يكون لكل فكرة جديدة ناتجة عثرات وعراقيل تحدد ما هي العناصر الجديدة التي تحتاجها لكي تكون متسقة من النسق الجديد.

وفي عجلة المستقبل التالية والتي تمثل شريط تسجيل فيديو كاسيت فإن التصميم الجديد سوف يشمل تنشيط الصوت وتجهيزه لكي تستطيع أن تخبره بما يجب عليه فعله. ويتضمن هذا أنه سوف يضاف إلى شريط الفيديو كاسيت في المستقبل جهاز التعرف على الصوت وميكروفيلم.

وقد يبحث شريط الفيديو كاسيت في المستقبل عن برامج إلكترونية أو يبحث عن بعد في بنوك المعلومات المرئية في مقابل الاتصالات بالكمبيوتر ويقوم بتنسيق ما قمت بتخزينه على الكمبيوتر من قبل ولو كنا مهتمين بالدفع المباشر في مواجهة اتصالات الكمبيوتر ونقل التمويل الإلكتروني فإن ذلك يمكن عمله ويستطيع تسجيل الفيديو كاسيت أن يزود أيضاً ببرنامج كمبيوتر لتحليل أنماط وجهات نظرك ويقدم لك التوصيات اللازمة.

وتبين عجلة المستقبل السابقة التكنولوجيا الأكثر "وعياً" لشروط تسجيل الفيديو كاسيت في المستقبل.

وتعد السينكيتس نوعاً آخر من أنواع تدريبات تكنولوجيا الوعى وهي تشمل

السيوتنيك فتكون اتجاه في اللاوعي بأن الكائنات البشرية قد وصلت إلى عمر جديد.

وكان الحدث الثاني هو رؤية الأرض من الفضاء فتكون اتجاه وجداني في اللاشعور بأن الكائنات ترى وتحب الكواكب كل.

وكان الحدث الثالث هو الهبوط على القمر وتستطيع الإنسانية أن تفعل أى شئ لو وضعت فى عقلها أن تفعله. وكان الحدث الرابع هو الذوبان الذرى بالقرب من كيف فقد استطعنا تفجير ك.

وقد بدأت هذه الأحداث عملية وضع وعينا ولا وعينا النوعى مع بعضه البعض.

وقد يكون لدى الكثير منا فكرة لا شعورية عن تلك الأفكار التى سبق ذكرها ولكن هذه الأحداث الأربعة - نستطيع فعل أى شئ لو وضعنا فى عقلنا أن تفعله وأننا يمكن أن نفجر هذا الكوكب كله وتنتشر الأحداث - العالمية مثل مباريات كأس اتحاد الكرة العالمى أو أول مباراة لسباق الجرى حول الأرض التى تشمل أصواتا وصورا نوعية ذات دلالة عن طريق البث الضوئى فى العالم كله.

ويمكن أن يثيرنا صوت الطفل حديث الولادة أو صورة الأرض من الفضاء لكى نشترك بحرية وتلقائية فى مقابل الاتصالات العالمية بعيد المدى ذات النشاط الداخلى لتعزيز الروابط النوعية بين الثقافات المتضادة.

ويمكن أن يتم النقل الثقافى لتدريبات تكنولوجيا الوعى من خلال تنسيق القدرات عن طريق الكمبيوتر ويمكن صياغة ووضع التدريبات وأن يقوم بها الناس فى المواقف المختلفة والناس منتظمون بالفعل حول الاهتمام والمصلحة أكثر من الجغرافيا، على الرغم من الاتصال العلمى عن طريق الكمبيوتر

واللاوعى على الاندماج معا والمطلوب هو خلق أحداث لجنسنا البشرى لكى يستجيب استجابة كلية.

ولم يصبح هذا ممكنا إلا حديثا فى التاريخ البشرى مع التوصل إلى تحقيق ميزة تكنولوجيا الاتصالات - العالمية ويمكن الآن أن تحدث تلك الأحداث التى تنبه وتستثير وعينا النوعى فى نفس الوقت تقريبا.

ولكن يوجد خطر أن تظهر شخصيات الكترونية هتلية حيث سيطر هتلر على عقول البعض ممن هم أكثر الناس تعليما من خلال الحشد الجماهيرى والحالات الشبيهة بالتزويم المغناطيس الجماهيرى ويقدم فيلم "أنصار الإرادة" برهانا ودليلا واضحا على هذا فهل تستطيع فنيات "العقل الجماهيرى" أن - تستخدم بطريقة مشابهة فى اندفاعنا نحو بسط وعينا ومده من خلال تصور تخيلى يسترشد بالكمبيوتر؟ نعم لو فقدنا الصحافة الحرة ونسينا أن نجعل تلك الأحداث نشطة وفعالة ولو نسي الأفراد أن يقوموا بعمل التوازن بين ذواتهم المتساملة وبين ذواتهم التكنولوجية باستخدام تدريبات تكنولوجيا الوعى. فإن أحداث تكنولوجيا الوعى العالمية تتجه نحو المثيرات العارضة لمساعدة الجنس البشرى على أن يصبح مهتما بنفسه ككل.

وقد يكون هنا اتفاق وجدانى عن المستقبل أن هذا الاتفاق لم يبدأ فى التماسك سوى الآن فقط وأنا اعتقد أنه عندما يتماسك تماما فإنه سوف يكون نظرة تكنولوجيا العقل وسوف نحتاج إلى صياغة الأحداث بطريقة متأنية وحسيفة وإرادية لكى نضع التصور النوعى مع بعضه البعض وهذا ما حدث مع بعض الأحداث بالفعل. وكان الحدث الأول هو النجاح الذى حققته



د. محمود أبو زيد

إطار المستقبل وليس من خلال الماضي... وهذا ما يدعون أن نرفع شعار الديمقراطية الذي يتيح للجميع أن يعرض وجهة نظره ، في إطار مشروع حضارى يسعى نحو تحقيق نهضة مصرنا العريضة فى ظل سياستها الحالية التى تجعل التعليم هو المشروع القومى لمصر حتى سنة ٢٠٠٠.

أما المعلم فيجب أن يكون أحد المحاور الهامة فى التطوير ، بحيث يجب أن نتجه بالنداء لكليات التربية أن تراجع أهدافها ومقرراتها ، بما يتيح الجديد فى العلم والتربية أن يكون هو الأساس فى تطوير كليات إعداد المعلم ... وأن يسعى أعضاء هيئة التدريس لتقديم نماذج للتطوير ، تعتمد على الإبداع والتعليم الذاتى والحوار ، بما يساعد فى تغيير الذهنية لدى الطالب المعلم ، لأن "فانقذ الشيء لا يعطيه". والباب مفتوح أمام من يسعى نحو التطوير والتغيير فى ظل السياسة الحالية لتطوير التعليم ... والأمر متروك للجرأة والجسارة من أجل تخلى العقبات التى تواجه كل ما هو جديد من تجارب إبداعية لتطوير كليات التربية . فلاشك أن هناك قوى من الشباب تعمل من أجل التجديد ، لكى تساهم كليات التربية بصورة مباشرة أو غير مباشرة فى إحداث التحولات الاجتماعية. ومن هنا نستنتج الأمرين الآتين:

- يتحتم اليوم ، أكثر مما كان فى السابق أن نهتم اهتماما خاصاً فى أى إصلاح تربوى بتحديد أهداف التنمية سواء كانت اجتماعية أو اقتصادية.

- إن النهوض بالاجتمع لا يمكن تصوره إلا مصحوباً بالتحديد فى ميدان التربية والتعليم. وهذا صحيح بالنسبة لكل

وهذا سيضيف مجموعة أوسع من الوسائط والوسائل مثل أعمال الحفر والفيديو والصوت إلى وسيلة الطباعة وهذا يخلق مثيرات أكثر للاستجابة اللاشعورية اللا إرادية للأحداث الإنسانية واسعة الانتشار.

وهنا لابد أن نتوقف أمام تلك التغيرات ، وما يجب أن يصاحبها من ترتيبات تتعلق بالنظام التعليمى... حيث يجب أن يكون التعليم الأساسى ذو معنى فى الإعلاء للمواطنة بمفهومها الجديد ، وما يتطلبه من اهتمام بسنوات الدراسة ، ونوعية التعليم فى تلك المرحلة الهامة ، دون استثناءات للأنثى أو أطفال المناطق الريفية . أما التطوير الذى يدا فى التعليم ، فيجب أن يتم توسيعه بحيث يشمل تغيير ذهنية الطلاب وأولاد الأمور ، لكى يتحقق مبدأ الاختيار بطريقة صحيحة ، مع زيادة الاهتمام بتطوير المناهج الدراسية ، بما يتفق مع هذا الإصلاح ، وبما يواكب المداخل غير التقليدية ، مع الاهتمام بمدخل الإبداع الذى يتعامل مع عقلية الطالب بطريقة تتناسب والتطور الحادث فى العلوم والتكنولوجيا.

أما أكثر السياسات التى يجب مراجعتها ، فهى سياسة التعليم العالى التى وضعت منذ ٢٠ سنة عندما كان مستوى الانخراط فى التعليم العالى للصفوة ، ونسبة ١٠٪ على الأكثر... أما الآن فإن النسبة يجب أن تتضاعف بحيث تحقق إعداد المواطن القادر على التعامل مع متغيرات القرن الحادى والعشرين... وهنا لابد أن تبدأ المؤسسات غير الحكومية ، والجمعيات والروابط العلمية لكى تكون بيوت خبرة ، تتيح لمخذى القرار أن يختاروا من بين البدائل التى تعرضها تلك المؤسسات بعد دراسة مستقبلية، تتعامل مع الواقع فى

المستوردة المكتوبة.

كما أن استعادة التعبير الشفوي لمكانته السابقة لا يعنى أن التعبير الكتابي أخذ يتضاءل إذ نلاحظ من جهة أن عددا متزايدا من الناس صاروا يستعملون الكتابة للتعبير عن أحاسيسهم وتبليغ مرادهم ، وذلك بفضل الجراميم لمو الأمية .

ومن جهة أخرى ، فإن التعبير الكتابي أداة لا يمكن الاستغناء عنها في تدريس العلوم أو تنظيم المعلومات بطريقة يمكن الاستفادة منها على مدى الزمان ، لكي تصبح فيما بعد مصدراً أو مرجعاً ، وأخيراً ، فإن التعبير الشفوي يستمد عناصره إلى حد بعيد من النصوص المكتوبة.

على أن التعبير الكتابي أكثر تعرضاً للوقوع في التجريد من التعبير الشفوي فالصورة التي نستشفها من خلال الأوراق المطبوعة تكاد تكون مجردة من عناصرها المحسوسة ، وتكاد تتحول إلى مجموعة من الأفكار والرموز ، وكلنا نعرف مساويء الثقافة المحصلة من المطبوعات . وهي ثقافة التي تعود المرء على أن ينظر إلى العالم من خلال الكتاب أو الجريدة ، وتعزله عن الواقع بحيث لا يستطيع أن يدركه على حقيقته .

ومهما يكن من أمر فإن التفريق القديم بين المهن الرشيعة التي يفترض في صاحبها أن يكون مطلعاً على الآداب والفنون ، وبين المهن اليدوية التي لا يشترط فيها شيء من ذلك ، هذا التفريق أخذ اليوم يزول . فهناك فعاليات عديدة تسليق من صاحبها أن تكون له ثقافة باتم معنى الكلمة علماً بأن الثقافة ليست مقصورة باستثناء بعض المهن الخاصة على الجانب اللغوي وحده .

لقد تضاعف اليوم عدد من يحتاج في حياته المهنية إلى الاحتكاك بالوسط المادي

المجتمعات مهما كان نوعها ومهما كانت الطريقة التي تريد أن تحقق بها مصيرها .

ولذلك تتعالى أصوات هنا وهناك في التعليم وأسالبيه: فمن الناس من ينتقد مضمونه لأنه غير مناسب لاحتياجات التلاميذ ومتخلف بالنسبة إلى تقدم العلوم وتطور المجتمع ولأنه مقطوع الصلة باهتمامات العصر ومن الناس من ينتقد الطرائق لأنها لا تأخذ بعين الاعتبار ما في العمل التربوي من تعقد . ولا تستفيد من الخبرة المكتسبة في ميدان البحث العلمي ولا تهدف إلى تكوين العقل وتنمية الشخصية .

كما إن هناك مسألة هي في حد ذاتها موضع جدال ، وهذه المسألة المطروحة تتعلق بتحديد دور كل وسيلة من وسائل اكتساب المعرفة وتعنى بها المتحدث والكتابة (الكلمة والعلامة) ، والصورة ولاشك أن للوسائل أثرها في الطريقة المتبعة ويظهر أيضاً إلى حد ما في المحتوى والمضمون .

فقد أخذ التعبير الشفوي يستعيد اليوم جزئياً المكانة التي تمتع بها في الماضي قبل اختراع المطبعة . كأداة للتبليغ . وهناك عدة عوامل يمكن أن تفسر بها هذه الظاهرة . فوسائل التبليغ الجماهيرى توسع مجالها اليوم حتى أن قسماً وافراً من الأخبار يبلغ عن طريق المخابرة ... والأمية لاتزال منتشرة في مناطق شاسعة في مصر والمهن التي يحصل فيها التفاهم عن طريق المخابرة عوضاً من أن يتناقض عندها قد أخذت على العكس تتزايد ... وأحياء التراث الشعبي المنقول بالرواية والسماع ، أصبح لدى الشعوب التي خضعت للاستعمار مدة طويلة وسيلة لإثبات الشخصية الوطنية التي كادت تمحى نتيجة لبطرة اللغات

والقراءة والكتابة ونحن لا نقول بأنه ينبغي التخلي عن مشروع تعليم الجماهير الفقيرة التعبير الكتابي ولكن استخدام طريقة المكاملة والصورة في المناطق النائية وفي الجماعات التي تكلف حملات محو الأمية فيها نفقات باهظة أو تصادف عقبات بسبب قلة الإطارات وفقدان المعدات أن استخدامها يعود بالفائدة الكبرى لأنها يختصران الطريق أمام الإعلام والثقيف فليس من المعقول في مثل هذه الحالة أن نستعين بهما والواقع أن دول كثيرة وقعت في مشكلة عقيمة في حملاتها لمحو الأمية فتارة نجد أنها تستعين بالوسائل السمعية البصرية الحديثة فتستغنى عن تعليم القراءة والكتابة ونجدها تارة أخرى تقتصر على تعليم مبادئ القراءة والكتابة فتتنكر تماماً لهذه الوسائل الثقيفية المفيدة والحقيقة أن الوسائل السمعية البصرية تؤتي ثمارها بصورة مباشرة في مجال الإعلام والتنشيط الاجتماعي كما أنها تفتح الطريق للتوعية والثقيف لأنها تدفع إلى التعليم وتنمي لدى الفرد الرغبة في الاستزادة من الطرائق الأخرى في التبليغ بما فيه التبليغ الكتابي.

إننا نوافق السيد المدير العام لليونسكو في رأيه بخصوص هذه المسألة إذ:

لا يجوز أن يصبح الإيضاح بالصورة والتعبير بالكتابة على طرفي نقيض لأن التربية العصرية الصحيحة سواء كانت من مستوى تعليم حروف الهجاء أو من مستوى آخر بل حتى من مستوى التعليم العالي ، لا بد لها من أن تستفيد من الشرح بالكلام، والتعبير بالكتابة والإيضاح بالصورة للذين لا يعرفون القراءة والكتابة . ونحن لا نقول بأنه ينبغي التخلي عن مشروع تكوين

والتفاهم مع الوسط الاجتماعي. والفضل في ذلك يعود إلى تبسيط العلوم والتقنيات وتعميمها، فهؤلاء يحتاجون إلى مهارة أخرى غير المهارة اللغوية لأن التعليم التقني يستعين بزيادة على الشرح الشفوي ، بوسائل أخرى كالعرض والتجريب والتطبيق كما أنه يستلزم من الإنسان إكتساب عادات وحركات خاصة وتعلم بعض الصنائع. ومن المهم أن نقر هنا بأن هذا النوع من التكوين يعد جزءاً ضرورياً لثقافة الإنسان الحديث ولا يقل أهمية من التكوين التقليدي المتمثل في تعلم الآداب.

فلقد دخلت أساليب التمثيل البصري إلى كل مكان ، وتسربت إلى جميع ميادين الحياة المصرية ، ومن الملاحظ اليوم أن الصورة موجودة في مختلف المجالات الثقافية، أما كأداة للإعلام أو كوسيلة للبحث العلمي أو كعنصر للترفيه عن النفس.

لقد أصبحنا نعيش في عالم أخذت فيه وسائل الإعلام القوية تقرب البعيد وتحقق المنجزات وينبغي في مثل هذه الحالة أن يكون موقفنا هو عدم الانحياز للتعبير الكتابي.

ومن جهة أخرى فلا ينبغي أن نقتصر في عملنا التربوي على التعبير الشفوي والتوضيح بالصور وحدهما.

وعوضاً عن ترجيح كفة الميزان لجانِب دون آخر فمن الأفضل أن نبحث عن الفوائد التي يمكن أن تجني من كل هذه الوسائل وأن نحدد بطريقة منهجية الظروف التي يمكن فيها أن نستعين بتلك الوسائل بصورة متكاملة.

إن المسألة تهم جميع أشكال التعليم ومستوياته ولكنها تهم بالدرجة الأولى الملايين من الناس الذين لا يعرفون

التربية الاجتماعية التي يعمر بها الإنسان قدرة في هذه الحياة كمنتج أو مستهلك فقط بل كمواطن قادر على المساهمة بطريقة ديمقراطية في الحياة الاجتماعية فهذه التربية يعرف الإنسان أنه قادر كقرد أو كعضو في هيئة على أن ينفع المجتمع أو يضره.

وينبغي أخيراً أن نجعل الطفل بصيراً بأمور هذه الدنيا التي سوف يعيش فيها حتى يستطيع أن يحدد لنفسه منهجاً في الحياة.

إن الخبرة الفنية من حيث إبداع الأشكال ، والتمتع بالجمال تعد مع الخبرة العلمية ، الطريقة الثانية التي ندرك بها العالم في تجده المستمر ، فمن الضروري أن ننمى لدى الفرد بالإضافة إلى القدرة على التفكير الواضح ملكة التخيل التي هي أساس الاختراع العلمي والإبداع الفني معا.

فالتربية التي تقتصر على تعليم ما هو في زعمها ، (وقائع موضوعية) حرماً منها على (المعقولية)، وتهمل الميول الفنية مثل هذه التربية تقع على طرفي نقيض مع ما ذهب إليه العالم البير آينشتاين الذي قال: إن أجمل شيء يمكن أن يشعر به الإنسان هو التمتع بإسرار الحياة . وذلك الشعور هو الأساس لكل فن أصيل ولكل علم.

إن المربي لا يهجم أن ينجح التلميذ في نشاطه بقدر ما يهجم أن يخلق القابلية الفنية ، ويمنى لديه الذوق فالأهم إذن هو تشجيع العاطفة المبدعة التي ترفع الإنسان إلى المستوى الأعلى . ومن هذه الناحية فإن ما درج عليه الناس من التمييز بين الفنون الجميلة والفنون الشعبية لا يبقى له أي معنى ويزول من تلقاء ذاته.

ومن المقومات الأساسية للشخصية،

الجماهير الفقيرة من التعبير الكتابي ولكن استخدام طريقة المكاملة والصورة في المناطق النائية وفي الجهات التي تكلف حملات في محو الأمية فيها نفقات باهظة.

والمشكلة هي أن البرامج الدراسية لا تنكيف إلا بمنتهى الصعوبة مع متطلبات الواقع المحسوس كما تعيشه الأجيال الصاعدة بما فيه من قضايا معاصرة كالحراب الطاحنة والصراع الاجتماعي والتفرقة العنصرية والجوع وتلوث البيئة ، ووضعية الشباب وحالة المرأة وأسأل الأقليات ويرى المربون أن هذا الفشل في التلازم له عدة مبررات ومن بينها أن المعطيات المتوفرة لديهم عن تلك القضايا غير كافية ، وإن المعدات الضرورية للتعليم غير متوفرة أيضاً.

والحقيقة إن هذا الفشل يدل على تخوف المربين من مواجهة القضايا المتعددة أو تهربهم منها . ولابد أخيراً من الاقرار بأن أمثال تلك القضايا لها علاقة بمبادئ علمية متعددة ولا يمكن ادراجها بسهولة في البرامج الدراسية لأن المواد فيها محددة بكيفية دقيقة.

ومن جهة أخرى فإن النفعيين يعتبرون أن نشر العلوم والتقنيات أحسن طريقة لبلوغ الأهداف ذات المنفعة عاجلة يجعلهم يفرطون في البعد الثاني للعلم باعتباره الوسيلة المثلى للحصول على المزيد من المعرفة التي بها يصلح الإنسان أموره في جميع الميادين . بما في ذلك ميدان التطبيقات العلمية ذاتها. فالنزمة النفعية تجعل الإنسان والبيئة على طرفي نقيض . وتعتبر الطبيعة مسخرة لها يسيطر عليها كيفما يشاء عوضاً من أن تخلق بينهما نوعاً من الانسجام والتوازن.

إن البرامج الدراسية كثيراً ما تهمل

يسد أمامهم الطريق الصحيح إلى المعرفة. إن التربية لا تكتسب الصيغة الديمقراطية إلا عند ما تتخلص مما رسخ فيها من مبادئ التربية القديمة وعندئذ يصبح العمل التربوي قائماً على أساس الحوار المستمر فتركز الجهود على توعية الفرد بقضايا الحياة إذ يجب أن نعلم الفرد كيف يتعلم من تلقاء ذاته بحيث يتحول بكلمة مختصرة من كائن منفعل إلى كائن فاعل ونشط والتربية تصبح ديمقراطية عندما تسلك بالمتعلم طريق الرقي وتجعله يكتشف من تلقاء ذاته أفقاً جديدة ويبدع في عمله عوضاً من أن يقتصر على الأخذ والتلقي.

إن المساواة في حق التعليم تتطلب الاهتمام بالفروق الفردية بعد معرفة القابليات الخاصة بكل طالب وتكافؤ الفرص لا يعنى القضاء على الفروق الفردية بين جميع المتعلمين كما أنه لا يعنى المساس بالحرريات الأساسية والكرامة الإنسانية أو استغلال السلطة الإدارية والعلمية بالإساءة إلى الفرد.

إن تكافؤ الفرص خلافاً لما اعتقده البعض ليس مقصود منه المساواة الشكلية القائمة على معاملة جميع الأفراد بنفس الطريقة بل المقصود منه هو تعليم كل فرد ما يناسبه بالطريقة والسرعة الملائمتين له.

على أن تمكين المتعلمين من ممارسة حقوقهم الديمقراطية في مجال التربية يعنى أيضاً تمكينهم من ممارسة حقوقهم في تسيير المؤسسة التي هم شركاء فيها ومن المساهمة في تصديد السياسة التربوية أن هذه الحركة تتماشى تماماً مع نفس التيار القوى الذي ظهر على الصعيد السياسي والاقتصادي إلا أن ظهورها في مجال التربية يثير مسألتين:

الاهتمام بالجمال والقدرة على إدراكه وتذوقه على أن التربية الفنية يمكن بل يجب عليها أن تقوم بدور آخر لم يحظ إلى حد اليوم بال العناية الكافية في العمل التربوي، ونعنى بذلك جعل التربية الفنية وسيلة للتجاوب مع البيئة الطبيعية والاجتماعية، وإدراكها على حقيقتها، وتغييرها إذا اقتضى الأمر.

والحقيقة أن هناك أسئلة يمكن أن تثار: كيف ترتبط مختلف فروع التعليم بعضها ببعض؟ وهل حددت العلاقات بين تعليم الشباب وتعليم الراشدين؟ وهل وضعت شروط الانتقال من مؤسسة تربوية إلى أخرى على اختلاف أنواعها وتفاوت مستوياتها ألا يشتمل النظام التربوي المقترح على مشاكل عويصة مستعصية؟

هل توفر لكل فرد فرصة تدارك ما فاتته حينما يشاء لاكتساب المعلومات التي تنقصه بحسب احتياجاته وإمكاناته العقلية؟

هل يمكن الانخراط في النظام التربوي في أي مرحلة من مراحل العمر وهل يمكن للإنسان أن ينتسب إليه أو ينفصل عنه ما يشاء وأن يخرط فيه ولو على كبر في السن بناء على الخبرة الشخصية التي اكتسبها في حياته الخاصة أو في إطار مهنته ونذهب إلى أبعد من هذا لنقول بأن النظام التربوي حتى ولو كان قائماً على الأسس الديمقراطية من حيث الانخراط في الدراسة لا يصدق عليه وصف الديمقراطية إذا كان في جوهره غير ديمقراطي فقد يكون متفتحاً من جهة إلا أنه من جهة أخرى يربى الناشئة على التفكير الضيق وهو يحاول أن يهدم الحواجز الاجتماعية إلا أنه يعتبر المناهج الدراسية ويعرف منها مواد أساسية وهو يفتح أمام التعليم مجالات واسعة إلا أنه

أدب ونقد

العمل والأنصاف لأنها ناقصة وموجهة عن قصد نحو الانتقاد ولذلك فقد يكون من المفيد عرض جوانب أخرى من المسألة لكي تتعادل كفة الميزان.

على إنه لا بد من الإشارة أننا لم نكن أبداً نريد في هذا المقام أن نحذو حذو القاضي التزييه الذي يلزم جانب الحياة فقد حاولنا على العكس أن نساهم في العمل البناء عن طريق الإشارة إلى جوانب النقص.

إن التربية خاضعة لما تخضع له جميع أعمال الإنسان عندما تمر عليها الأيام وتعيث بها يد الزمان فينبغي للتربية كي تبقى جسماً حسيماً قادراً على تلبية احتياجات الأفراد والمجتمعات النامية ولكي تحافظ على فاعليتها ونشاطها ألا ترضى بالحلول السهلة وألا تطمئن إلى الوضعية الراهنة بل يجب أن تعيد النظر باستمرار في أهدافها وفي مناهجها وطرائقها.

هذه هي الوسيلة الوحيدة التي يمكن بواسطتها أن تكتسب تربية صلبة ديمقراطية مع العلم أن الديمقراطية مطلب عميق لا يتحقق بجهود المربين وحدهم.

لا بد أولاً وقبل كل شيء من أن يكف الناس عما درجوا عليه مدة طويلة من الزمان بصورة مقصودة أو غير مقصودة من الخلط بين المساواة في حق التعلم من جهة والمساواة في فرص النجاح من جهة أخرى وكذلك بين فتح المجالات للتعلم من جهة وتحقيق الديمقراطية في التربية من جهة أخرى.

وهكذا فإن تحقيق الديمقراطية في مجال التربية ليس وهماً وخيالاً ولا شك أن الكمال لا يتوفر في مثل هذه الديمقراطية لأن الكمال يكاد يكون من المستحيلات ولكن الديمقراطية التي

أولاً: يمكن أن نتساءل من يا ترى ينبغي أن يتمتع بحق توجيه التربية وتسييرها كمؤسسة اجتماعية؟ وعلى أي أساس نختارهم من بين المعلمين والمتعلمين والجهات الأخرى ممن له علاقة بالتربية؟ ولقد يكون من بينهم رجال التعليم وأولياء الأمور الطلبة والمتخصصون في مختلف العلوم والمربون وعلماء النفس وأطباء الأطفال وممثلو مختلف الجمعيات ومنظمات الشباب والهيئات السياسية وغيرها.

ثانياً: ما هو على وجه التحديد مجال اختصاص هيئات التسيير الذاتي وما هي مهامها فمن جملة الأعمال التي يمكن أن تقوم بها تحديد الأهداف التربوية وإنشاء المؤسسات المدرسية وتنظيمها وتمويلها وتوزيع الاعتمادات ووضع المناهج والنظر في الطرائق والمناهج وتعيين المعلمين والأساتذة وهرف المرتبات ومنح القوانين المدرسية ومراقبة النتائج ولعله من الصعب أن يتكهن المرء في الوقت الحاضر بمستقبل هذه الحركة الهادفة إلى تطبيق نظام التسيير الذاتي للمؤسسات رغم أن المحاولات التي تمت في هذا المجال تستحق كل اهتمام خاصة بعد أن اتسع نطاقها في كثير من الأقطار ولكننا نستطيع أن نؤكد بأن هذا الحركة سوف تتعزز حتى ولو كان البعض منا يعتقد تغيير البنيات العتيقة والقضاء على الأنظمة السائدة أمر خيالي ويستحيل تحقيقه في العالم الذي نعيش فيه. وقد يقول البعض بأننا ركزنا الحديث في هذا الجزء من تقريرنا على فشل الأنظمة التربوية وعيوبها وانحرافاتنا وذهبتنا في ذلك مذهباً شططاً ونحن نقر بأن الصورة التي رسمناها ربما كانت خيالية من



طه حسين

ومشاريعهم.
- القضاء على الأنظمة التربوية القائمة على السلطة وتعويضها بالمؤسسات القائمة على مبادئ الحكم الذاتى والمسئولية والحوار.
- تكوين رجال التعليم تكويننا تربويا مركزا على المعرفة واحترام الشخصية الإنسانية بمختلف جوانبها.
- الاستعاضة عن طريق الانتقاء بالتوجيه المدرسى.
- مشاركة الجهات المحتاجة إلى الإطارات فى وضع سياسة المؤسسات التربوية وقى تسييرها.
- إقرار مبدأ اللامركزية وتجريد العمل التربوى من الطابع البيروقراطى.

نريدها هى التى تتماشى مع محتويات الواقع وتقوم على أسس موضوعية وتصلح للتطبيق العملى وليست مستمدة من الأنظمة البيروقراطية أو التكنوقراطية وليست هبة من طرق الطبقة الحاكمة بل نريدها حية مبدمة تطويرية ولاشك أن تحقيقها يستلزم تفسير البنىات الاجتماعية والحد من الامتيازات التى أصبحت جزء من تراثنا الثقافى كما أنه يستلزم من جهة أخرى تعديل البنىات التربوية من أجل فتح مجال أوسع أمام المتعلمين.
- تحرير التربية والسير بها فى طريق التربية المستمرة
- توعية الطلبة بمشاكلهم وحقوقهم

الإبداع وتعلم اللغات

د. أسماء غانم غيث

أستاذ مساعد بكلية التربية جامعة عين شمس

* الاهتمام الشديد بمهارات التعلم المنفصلة عن بعضها والمنفصلة عن باقي عناصر التعلم.

* اختزال عملية التعليم إلى مهام وتحليلها وبالتالي تفتيت المهارة الواحدة إلى مهارات فرعية.

* احتساب المنتج النهائي للتعلم كمجموع لاتقان هذه المهارات الفرعية.. وقد أدى ذلك إلى:

اعتبار التفوق في التحصيل وتذكر المعلومات قمة النجاح في عملية التعلم.

ونتيجة لسيطرة هذا الموقف التقليدي أصبحت عملية التعلم مجرد أداءات مصطنعة لا تمت لحياة المتعلم ولا حاجات المجتمع بصفة.. وأصبح خريجوا الجامعة

في حاجة إلى إعادة تعليم أنفسهم واكتشاف قدراتهم التي لم تمتد إليها يد معلم.

وأشير هنا إلى أهم قدرات المتعلم والتي لم يتناولها التعليم في كل مراحل

ارتبطت طرق التدريس وأساليبه، بل وعملية التعليم بنظريات علم النفس، فحين بلغت سيطرة تورنديك على نظريات التعلم ذروتها في الخمسينيات ظهرت اصطلاحات كالتعليم المبرمج والتعلم من أجل التمكن وتعديل السلوك على يد بلوم وهو ما يتضح في تدريس كل المواد الدراسية، بل وما يدور في أذهان كل المدرسين، وقد أقررت هذه السيطرة للنظرية السلوكية عدة سمات تميزت بها عملية التعليم بصفة عامة وتعلم اللغات بصفة خاصة، وأهم هذه السمات مايلي:

* اختزال عملية التعلم إلى مجرد مثيرو استجابة.

* التركيز على المنتج التعليمي وليس على ما يحدث من تعلم.

* التركيز على أداء وسلوك المتعلم مجردا أو منفصلا عن عناصر العملية التعليمية.

والناتج بطبيعة الحال هو وجود جديد يكونه المتعلم لنفسه وهنا تصبح نظريات تعلم اللغة التقليدية مثل الطريقة السمعية الشفهية أو طريقة الاتصال أو طريقة القواعد والترجمة غير مجدية في تعلم اللغة حيث تركز في مضمونها على تعلم وتردد قواعد اللغة ومفرداتها أو تبادل الرسائل الشفهية والمكتوبة أو ترجمة بعض العبارات المنفصلة دون الالتفات إلى المتعلم وقدرته على فهم وتكوين معنى لما يسمع أو يقرأ، وبالتالي انصب اهتمام المدرسين والباحثين أيضاً على نواح سلوكية مصطنعة لا تؤدي إلى تعلم مثل:

أى المهارات تؤكد؟

أى المهارات تعلم أو لا؟

ما أفضل الأساليب لتدريس مهارة ما؟ وكيف تعمل على تكامل المهارات.. مع أنها بطبيعتها غير منفصلة وفي رأى فإن أغلب هذه المداخل لا تفيد في تعلم اللغة الأجنبية في مصر، ولناخذ في ذلك مثلاً مدخل الاتصال الذى يتبع حالياً في تدريس اللغة الانجليزية كلفة أجنبية في المراحل قبل الجامعية بمصر.

يقوم هذا المدخل على فكرة أن اللغة وسيلة اتصال وأنها تستخدم لنقل الرسائل الشفهية والكتابة في مواقف محددة، وأنها وسيلة يستعين بها الفرد على تحقيق حاجاته الاجتماعية والاقتصادية.. إلخ

وأعتقد أن هذا المفهوم يمكن أن يكون صحيحاً في مجتمعات محددة مثل:

* المجتمع الأمريكى والمجتمعات الأوروبية حيث تستخدم اللغة بالفعل كوسيلة للاتصال أو التعليم لأنها اللغة الأم.. وهنا تنشأ مشكلة الاتصال بالنسبة للأقليات حيث يحتاج أفرادها لتعلم اللغة من أجل البقاء، فهي ضرورة حيوية بالنسبة لهم..

وهي قدراته الإبداعية. فكل طفل يولد. ولديه قدرات إبداعية كافية تنتظر الفرص الملائمة لتنميتها.. وهذه الطاقات لا يمكن تجزئتها وتفكيكتها لأن الإنسان وحدة حية نامية لا تفصل فيها التفكير عن السلوك .

وهنا نأتى إلى تعلم اللغة والذى يمثل الاهتمام الرئيسى وموضوع الدراسة . فاللغة في رأى أكثر من مجموع المهارات التى يتعلمها التلميذ ويدرب عليها.. والمتعلمين أكثر من مجرد المتلقين للمعلومات أو الممارسين لأداءات منفصلة في مواقف مصطنعة . فتعلم اللغة هو عملية تفاعل بين مجموعة من العناصر يستطيع من خلالها المتعلم أن يكون معنى لما يقرأ أو يسمع ويشكل فيها الفهم الإيجابى عنصراً هاماً. فالتعلم حتى في مرحلة الطفولة يستخدم معرفته السابقة وقدراته العقلية بالإضافة إلى مجموعة من الرموز يستخلصها من النص أو الحوار ليفسرها في مضمونها.. وهنا تتفاعل عدة عوامل ثقافية واجتماعية واقتصادية وفردية مع المضمون اللغوى الذى يقرأه أو يسمعه المتعلم فيكون الناتج معنى لغوى يختلف من فرد لآخر.

إلا أن هناك رأى آخر يتبناه اللغويون التقليديون مؤداه أن المعنى ينقل إلى المتعلم من خلال تعلم قواعد ومفردات اللغة.. وفي هذا إشارة واضحة إلى سلبية المتعلم، فالمعنى- فى رأى- لا ينقل بل يبين المتعلم لنفسه من خلال تفاعله مع ما يسمعه أو ما يقرأه من فكر الآخرين وعملية بناء المعنى هي في الواقع عملية تفاعل وتبادل فكري ليس بين المتعلم ومجموعة رموز وقواعد لغوية - وإنما بينه وبين كاتب النص أو قائل الحديث في إطار ما يحمله كل منهما من خلفية .

يعنى القراءة والبحث وتوظيف المعلومات للتأويل والنقد وهو ما يتصل بالتراكم الكمي لا الكيفي.

هذه التساؤلات توضح أن ثمة تفسير جذرى قد أصبح يمثل ضرورة ملحة.. وهذا التفسير- فى اعتقادى- يجب أن يبدأ ببحث جدوى أن نصب فكر كل التلاميذ بلا استثناء فى وعاء واحد وهل هذا يمكن تحقيقه- مع الأخذ فى الاعتبار أن هناك فروقا فردية وأن هناك قدرات إبداعية كامنة فى كل متعلم؟

إذن ما دور اللغات الأجنبية فى مصر ولماذا تعلمها وللإجابة عن هذا التساؤل يكفى أن ندرك أن العالم قد أصبح قرية صغيرة لا يمكن أن يخفى ما يدور فى أحد جوانبها عن بقية أجزائها.. وهذا يولد تصديتات ثقافية وفكرية واجتماعية واقتصادية تفرض نفسها على مجتمعنا المصرى.. وهنا نجد أنفسنا كمصريين فى حاجة إلى تعلم اللغات الأخرى بهدفين: أولا: التعرف على ثقافات الشعوب الأخرى بهدف مواكبة الأحداث المتلاحقة والإطلاع على المعلومات المتزايدة والتفسيرات التكنولوجية.

ثانيا: نقد وتنقية كل ما تفرضه علينا طبيعة العصر من تصديتات ثقافية وعلمية وحضارية، ليس فقط بهدف الاختيار الواعى بل بهدف الإسهام فى تقدم الحضارة حتى لا نكون تابعين ولكن من منطلق الندية.. وفى هذا الصدد فليس هناك لغة أم ولغة أجنبية ولغة ثانية، فهذه التصنيفات تقف عائقا فى طريق الوعى والفهم، وهى عناصر أساسية للفكر.

وفى ضوء هذين الهدفين فإننا لانحتاج لتعلم اللغة الأجنبية بمنطق الرفاهية بل كبديل حضارى وحيد ومن خلال وعى وفكر عميق وبهدف الإسهام الحقيقى فى

وهنا يتعين عليهم وعلى أطفالهم أن يتعلموا مصطلحات وظيفية محددة مثل القبول أو الرفض لاقتراح الطالب المساعدة.. إلخ وهى أساليب تستخدم فى المطاعم والحال والمدارس وهى ضرورية وحيوية بالنسبة لهذه الجماعات.

* مجموعة دول الكومنولث، والتى استقلت عن إنجلترا حيث تسود لغات محلية لا تستخدم فى التعليم أو المؤسسات الرسمية.. أما اللغة الرسمية التى تستخدم فى مؤسسات الدولة ومنها المدارس فهى الإنجليزية. وهنا تبرز أهمية تعلم الإنجليزية كلفة ثانية- كوسيلة اتصال وتعليم بهذه الدول.. ولذا فاتباع المدخل الاتصالى ملائم جدا..

أما فى مصر فالأمر مختلف تماما، فاللغة الرسمية هى العربية، ولغة التعليم هى أيضا العربية.. مما يستدعى إثارة عدة تساؤلات منها:

- هل تعلم اللغات الأجنبية- لإتقان مهارات منفصلة كالتحدث للتواصل خارج المدرسة؟

- هل نعلم اللغة ليحفظ التلاميذ مجموعة من المفردات والاصطلاحات التى تستخدم للتواصل فى مواقف حياتية وهو ما يتسق مع المستوى الأول من تصنيف بلوم- أى التذكر؟- ولا يخفى أن هذا هو محور تعليم اللغات فى كل مدارسنا بمراحلها وأنواعها.

- إذا سلمنا بأهمية تصنيف بلوم وترجعنا إلى مستويات التركيب والتحليل والتطبيق والتقويم، هل نجد سؤالا واحدا يمثل هذه المستويات فى امتحان اللغة الانجليزية فى كل المراحل وحتى الثانوية العامة؟

- هل يقدم المستوى الأول (المعرفة) بمعناها الشامل أم يقدم معلومات لاجدوى منها ولا ترقى إلى مفهوم المعرفة الذى

التذكر والاستعداد للامتحان، وما يقدمه المدرس يجب أن يتذكره التلميذ وإذا سمح له بالفهم والتفسير فمن خلال وجهة نظر الكاتب والمدرس.. وهنا يدرك التلميذ ببساطة أن هناك حقيقة واحدة غير قابلة للنقاش ولا داعي لفهم أو التفسير أو النقد.. وإنما كل الأمور تقبل على علاتها.. وهذا المناخ يؤدي إلى حقيقتين أساسيتين:

أولاً: ازدياد الهوة بين واقع المدرسة المصرية المتخلف عن العصر (في التعلم من أجل التذكر) وعن طبيعة نمو التلاميذ في إطار الواقع السريع للتقدم الثقافي والفني والاجتماعي وما يتضمنه من متغيرات أقوى تأثيراً في تكوين وعي التلاميذ لأنها الصق بهم مما يدور داخل المدرسة.

ثانياً: إعداد عقل فارغ كصفحة بيضاء مهياً تماماً لتلقى وتبنى أى فكر متطرف قد يعرض عليه في صورة حوار ويتطلب منه التأويل والفهم والتفسير والإقناع والامتناع، وهو ما يحتاجه نموه العقلي، ولم يمارسه بالمدرسة، فحين تسنح الفرصة، لذلك يبدأ في خوضها ولو من باب التعرف على هذا الوضع الجديد وهنا تبدأ الكارثة.

إذن فالفهم والوعي والتأويل وما تتطلبه هذه المفاهيم من أساليب ديمقراطية كالمناقشة والحوار وإبداء الرأي والنقد هي عناصر أساسية - للتعلم بشكل عام وتعلم اللغات بشكل خاص.. فالقارئ المبدع الذي يفهم ويعكس ما يفكر فيه إنشاء قراءته.. ويعنى ذلك أنه يعنى ما يقرأ، بل ويقرر استراتيجيات أخرى تعينه على الفهم والنقد وإعادة صياغة ما يقرأ في إطار مضمون إنساني.

المحور الثاني لهذه الدراسة تبني المدخل الإبداعي في بناء المعنى وبناء المعنى لا

صنع النقد.

تدور الدراسة حول محورين أساسيين: المحور الأول: هو الوعي وتنميته من خلال تعلم اللغة، فالطالب المصري في مراحل التعليم قبل الجامعي، بل وفي معظم الأحيان في التعليم الجامعي، يدرس المقررات بهدف النجاح في اختبار نهاية الفصل أو نهاية العام الدراسي.. وهذه الاختبارات هي السيف المسلط على رقاب الطلاب وهي التي تحدد- وهو الأخطر - طبيعة عملية التعلم السائدة في حجرات الدراسة، فكل ما يدور بالفصول هو ببساطة محاولة إكساب الطلاب مهارة الإجابة عن الأسئلة الامتحانية والتي أصبحت من أهم متطلبات العملية التعليمية والتي أصبحت مفرغة من مضمونها الاجتماعي والثقافي، بل إنها لا تلقى أى ضوء على شخصية المتعلم وقدراته الإبداعية.. وهنا نجد انفصالاً حاداً بين ما يدور داخل حجرات الدراسة ومتطلبات الحياة.. فالطالب خارج المدرسة يحتاج لأن يعيش حياته بوعي، أى يحتاج لأن يفهم ويؤول ويتفاعل مع الأحداث وكل ما يحيط به في البيئة المحلية وفي العالم.

وهذا الوعي لا يخلقه هذا النوع من التعلم الزائف الذي يهدف إلى التذكر وإتقان مهارات غير مجدية لا ترقى لمستوى الحياة، فالتعلم المثمر هو الذي يستمد عناصره من الحياة ويوثق صلة التلميذ بها فينشط ويفسر ويؤول وينقد ويسعى لإيجاد صيغ جديدة للحياة.

هناك أيضاً بعد اجتماعي هام يشود الفصل الدراسي يتسمثل في المناخ التسلطي الذي يلعب فيه المدرس الدور الأرحل فهو المصدر الوحيد للمعرفة- إن جاز أن نسمي ما يقدم بمعارف فهي مجموعة من المعلومات تلقن من أجل



د. اسماء غيث

والضعف فى استجاباته وقدرته على بناء الموقف، وبالتالى على تعديل استراتيجياته.

وأود أن أضع فى هذا المقام أن تنمية قدرة المتعلم على بناء المعنى لا تعنى بلئى حال التركيز على القراءة دون غيرها.. فاللفة بهذا المفهوم لا تقسم إلى مهارات جامدة منفصلة كما كان سائداً فى ضوء المفهوم التقليدى، وإنما هى فكر يقوى مع المتعلم فى مضمون ثقافى اجتماعى معرفى يسمى بعقل المتعلم وخبراته إلى إنتاج المعرفة وليس تلقيها وهو الهدف الحقيقى للتعلم - يحتاج المتعلم لاتباع استراتيجية مختلفة لا تملأ على جميع المتعلمين وإنما يتبعها بنفسه وهى «استراتيجية تكوين المعنى» وتتضمن ثلاث مراحل هى:

أولاً: قبل القراءة

- * ماهدفى فى قراءة هذا النص؟
- * هل يشكل الموضوع أهمية بالنسبة لى؟
- * ما الأفكار التى أتوقعها من خلال هذا العنوان؟
- * ماذا أتوقع أن أصل إلى بعد قراءة هذا النص؟

ثانياً: أثناء القراءة:

- * ما الأفكار الرئيسية لهذا النص؟
- * ما التفاصيل المتعلقة بكل فكرة؟
- * هل يعرض الكاتب أفكاره فى سياق منطقى؟
- * هل هناك تناقض فى الأفكار؟
- * ما البراهين التى يقدمها الكاتب للبرهنة على صحة مايقدم من أفكار؟
- * هل هناك تناقض بين الواقع وأفكار الكاتب؟
- * هل أتفق مع الكاتب أم أختلف معه؟ ولماذا؟
- * ما الأدلة التى تؤيد رأىى (من

يمثل مهارة معينة وإنما يتمثل فى قدرة الفرد على التفكير الإبداعى والتفكير الناقد التى لا يمكن اختزالها إلى مهارات، هذه القدرات تنقسم بالمرونة والقدرة على التكيف وتدعيم السلوك وكذلك تغيير استراتيجيات التعلم فى ضوء رؤية مستقبلية- منها الفهم والنقد واتخاذ القرار.. أما اتقان المهارة كهدف فينطوى على الثبات والجمود واتباع أساليب يحددها المعلم من قبل للوصول إلى هدف محدد وهو إتقان جانب سلوكى أو تحصيلى عن طريق التكرار والتدريب والاستخدام الاتوماتيكى فى مواقف لاحقة، فلا مجال للوعى أو الفهم فى اللغة، لأن المتعلم لا يمثل أكثر من متلق للمعلومات، فبينما ينمو المذهب التقليدى إلى اكتساب هذا المتعلم للمهارات والمهارات الفرعية واستخدامها بطريقة روتينية فى قراءته لئى نص يتجه المدخل الإبداعى إلى تأكيد أهمية القارئ النشط الذى يبني المعنى الخاص من خلال التكامل بين معرفته الحالية والمعرفة الجديدة من خلال استراتيجيات مرنة تنظم وتعديل من عملية التعلم، وبغض النظر عن سن المتعلم وقدراته يمكن أن تجرى عملية القراءة بهدف بناء المعنى.. أما ما يمكن أن يتغير مع الوقت فهو مدى صقل خبرة القارئ فى تفسيره لمايقرا وأيضاً ما يقدم المدرس من مساعدة للتعلم.

ولذا فإنه ليست هناك مهارات عامة أو فرعية محددة مسبقاً ولكن هناك استراتيجيات يتبعها المتعلم ويعدها وفقاً لرؤيته التى يحددها فى ضوء ما يقرأ أو يسمع وطبقاً للهدف الذى يحدده لنفسه بمساعدة المدرس.

ونتيجة لذلك تنمو قدرة المتعلم تدريجياً على إدارة الموقف واكتشاف نقاط القوة

المتعلم فى المراحل الأولى أو المتوسطة فى التعلم.
واللغة بهذا المفهوم لا يمكن تقسيمها إلى لغة أجنبية ولغة ثانية ولغة أم.. فالفكر ينمو فى كل الثقافات وهناك عملية تفاعل تؤدي إلى التأثير والتأثر والإسهام فى نمو وتنقية الفكر فى وعاء لغوى.. ولذا فعملية الترجمة الواعية والناقدة لما يدور حول المتعلم تصبح لها أهمية قصوى.
أود أيضاً أن أؤكد أنني كباحثة لست ضد التذكر، ولكن السؤال هنا هو أى تذكر؟ ولماذا التذكر؟.. وهو سؤال يحتاج لأن يجيب عنه كل من يسهم فى عملية التعليم وأيضاً التعلم.. فمن واقع مفهوم أشمل وأعمق للتعليم يجب أن يسهم المتعلمون أيضاً فى الإجابة عنه.. وهو ما يحتاج لدراسة لاحقة.
ولذلك فإننى أرى أن المتعلم.. كنتيجة لرؤيته ولهدفه الخاص من التعلم ولخبراته فى الحياة- يمر بخبرة ناتجة عن فكرة ومعنى جديدين يكونهما المتعلم..

القراءات- الخبرات السابقة- المعرفة السابقة- الأفكار المستقبلية- المشاعر- الهدف والتوقعات..
* ما رؤيتى لهذا الموضوع؟

ثالثاً: بعد القراءة:

* هل يشكل ما أكتبه معنى جديداً لما أقرأ؟ ما الجديد فيما أكتب.
* إذا لم يكن فى مقدورى كتابة أى شئ حول هذا الموضوع فلماذا.
* ما الأفكار التى يمكن أن أكتبها بعد هذا الموضوع؟

وتمثل المرحلة الأولى تحديداً لأهداف المتعلم وتوقعاته- أما المرحلة الثانية فتتضمن تحليلاً للأفكار وسياقها وكشف التناقض بين الواقع والمادة المقروءة أو بينها وبين أفكار ورؤية المتعلم وتحديد استجابته وقدرته على إدارة حوار بين أفكاره ومحاوله. ثم تاتى المرحلة الثالثة التى تمثل منتج التعلم والمعنى الجديد وتجاوزه للنص... ويمكن تبسيط أسئلة المراحل الثلاث بحيث تتلاءم وقدرات

دعاة الإسلام السعودي

(١) الإمام عبد العزيز بن باز

هل نحن جميعا كفار؟

د. محمد أبو الاسعد

حياته :

ارتبط مولد الإمام عبد العزيز بن باز بمولد أخطر تجارب الإسلام السياسي في القرن العشرين، ففي عام ١٩١٢ ولد عبد العزيز بن باز في مدينة الرياض وفي نفس العام بدأت تجربة جماعة أخوان الهجر الوهابية حيث تكونت لأول مرة في هذا القرن ميليشيات دينية مسلحة قام على أكتافها بناء الملك السعود وفرض المذهب الوهابي وكان أحد "متطوعي" هذه الجماعة الذين يقومون على تعليم العقيدة الوهابية وأخذاً من أسرة بن باز وهو الشيخ عبد الحسن بن باز، ومن ثم يمكن القول بأن الإمام عبد العزيز بن باز نشأ في أسرة شديدة التعصب للمذهب الوهابي الذي تعتمد الدولة السعودية عقيدة لها.

ثم جاءت تربية بن باز وتعليمه لتؤكد

على صياغته صياغة دينية وهابية شديدة التعصب، فبعد أن حفظ القرآن في الكتاب وهو عبارة عن حجة من الطين ملحقة بالمسجد إذ لم تكن السعودية حتى ذلك الحين تعرف المدارس كما أنها لم تكن تعرف الجامعات ولذلك فقد التحق بن باز بحلقات التدريس في المساجد فدرس علوم اللغة العربية ثم تتلمذ على شيوخ الوهابية في العلوم الشرعية فدرس الحديث والفقه والتفسير وقرأ فتاوى ابن تيمية وتفسير ابن كثير وصحيح مسلم ونحو ذلك من الكتب المعتمدة لدى الوهابية مثل جامع العلوم والحكم ورياض الصالحين وفتح المجيد.

وبإبان دراسته أصيب بمرض الرمد الذي انتهى به إلى العمى وفقد النظر وهو دون العشرين من عمره فلم تكن السعودية حتى ذلك الحين تعرف الطب والمستشفيات إلا عن طريق البعثات الطبية التي كانت ترسلها مصر في

بالمعروف والنهي عن المنكر وكذلك إدارة البحوث والافتاء والدعوة وأيضاً مراقبة تعليم البنات وكذا مراقبة المساجد والأوقاف وهيئة كبار العلماء جميعها هيئات دينية خاصة لسلطان الدولة ومهمتها تأكيد شرعيتها بتجسيد المبادئ الوهابية وإظهار الحكام السعوديين باعتبارهم حماة الإسلام.

وقد أهل هذا المنصب الديني الرفيع داخل المؤسسة الدينية السعودية الإمام عبد العزيز بن باز لكي يلعب دوراً هاماً على الصعيدين الداخلي والخارجي.. فعلى الصعيد الداخلي في المملكة السعودية أصبح بن باز هو الشخصية الدينية الأولى فهو رئيس إدارات البحوث العلمية والافتاء والدعوة والإرشاد ثم هو عضو هيئة كبار العلماء ورئيس اللجنة الدائمة للبحوث العلمية والافتاء في الهيئة كبار العلماء كما أنه عضو المجلس الأعلى للجامعات الإسلامية في المدينة وعضو الهيئة العليا للدعوة الإسلامية بالمملكة.

وهو على الصعيد الخارجي رئيس المجلس التأسيسي لرابطة العالم الإسلامي ويرأس جميع الإدارات والهيئات التابعة لهذه المنظمة فهو رئيس المجلس الأعلى للمساجد ورئيس المجمع الفقهي الإسلامي بمكة وعضو الهيئة العليا للدعوة الإسلامية وعضو المجلس الاستشاري للشباب الإسلامي وعضو الصندوق الدائم للتربية الشبابة.

وقد أتاح له ذلك أن يلعب دوراً مؤثراً على الصعيد العالي فتولى سماتحة رئاسة العديد من المؤتمرات العالمية الإسلامية، ويسر له ذلك سبيل الاتصال بالكثير من الدعاة ورجال وزعماء التجمعات الإسلامية والشخصيات البارزة في حقل الدعوة الإسلامية وقضايا المسلمين في

موسم الحج أو التي تلحقها بالتكية المصرية في أراضي الحجاز.

ومن ثم خرج الشيخ عبد العزيز بن باز إلى الحياة العملية وهو في نحو الخامسة والعشرين من عمره أعمى كفيف البصر لا يحمل في رأسه من معارف الدنيا سوى ما قرأه من كتب الوهابية وما تعلمه من مبادئها الدينية.

واشتغل الشيخ عبد العزيز بن باز بالقضاء حيث أن القضاء في السعودية هو قضاء شرعي لا يشترط فيمن يشغل مناصبه إلا أن يكون عارفاً بفقه الوهابية ومن ثم تولى الشيخ بن باز قضاء مدينة الخرج لمدة تصل إلى ١٤ سنة انتقل بعدها للعمل في مجال التدريس فاشتغل مدرساً بالمعهد العلمي بالرياض ثم بكلية الشريعة حيث تولى تدريس الفقه والتوحيد والحديث لنحو ٨ سنوات نقل بعدها إلى الجامعة الإسلامية في المدينة ف قضى بها ١٤ سنة ما بين نائب لرئيس الجامعة ثم رئيساً لها حتى عينه الملك فيصل في عام ١٩٧٤ في منصب الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والافتاء والدعوة والإرشاد برتبة وزير.

ومنذ ذلك الحين أصبح الإمام عبد العزيز بن باز على حد تعبير ترجمته السعودية - مفتي العصر وفقه هذا الزمان ليس داخل المملكة السعودية فحسب بل في كافة أرجاء العالم الإسلامي وأينما وجد مسلم على ظهر البسيطة.

فمنصب الافتاء والدعوة يعتبر من أرفع المناصب في المؤسسة الدينية السعودية والتي تتخذها الدولة مصدرراً لشرعيتها وتأكيد حكمها ورجال الدين في السعودية تحولوا منذ ثلاثينيات هذا القرن إلى مجرد موظفين مدنيين يتقاضون أجورهم من الدولة ومن ثم أصبح نشاطهم محكوماً بنظم وأهداف الدولة فهئية الأمر

لكي نتعرف على بعض أبعاد دور الإمام عبد العزيز بن باز هذا علينا أن نلقى نظرة على رابطة العالم الإسلامي التي يترأسها منذ عام ١٩٧٤، وهذه الرابطة ترجع نشأتها إلى عام ١٩٦٢ تطبيقاً لمبادئ الأمير فيصل ولي العهد السعودي آنذاك فإثر توليه السلطة الفعلية برئاسته للوزارة في عام ١٩٦٢ أعلن برنامجه الذي أعده آنذاك بعناية لمواجهة خطر القومية العربية والزعامة الناصرية وتضمن هذا البرنامج مجموعة من المبادئ الدينية غايتها توظيف الإسلام توظيفاً سياسياً لخدمة العرش السعودي وحمايته ، تنص البرامج على توجيهه عناية أكبر للدين وأن يكون لفقائها وعلمائها دوراً إيجابياً فعالاً وأن يوجه اهتماماً خاصاً لنشر دعوة الإسلام والزود عنه قولاً وعملاً.

ولذلك فقد تم عقد مؤتمر إسلامي في مكة في عام ١٩٦٢ حضره نحو (٦٠) شخصية من علماء الدين وقادة الرأي والفكر في العالم الإسلامي كان من بينهم الشيخ بن باز وابن العثيمين وابن فواز من السعودية وأبو الحسن الندوي أنصار الشيخ حسين مخلوف والشيخ متولى الشعراوي من مصر وأسفر هذا الاجتماع عن تأسيس رابطة العالم الإسلامي للدفاع عن الإسلام والتصدي للأيديولوجيات التي تتعارض مع الإسلام واتخذت مكة مقراً للرابطة التي تولى رئاستها الشيخ عبد العزيز بن باز ورصدت لها الحكومة السعودية مبالغ مالية كبيرة ظلت تتزايد عاماً بعد آخر كما تكون لها جهاز إداري ومالي وتفرع عنها مجموعة من التنظيمات الأخرى مثل المجلس الأعلى للمساجد الذي يشترك في عضويته من مصر الشيخ جاد الحق شيخ الأزهر وأصبح للرابطة فروع في مختلف قارات العالم. وبالرغم من أن رابطة العالم الإسلامي :

كل أنحاء العالم، وهو خلال ذلك لا يألوا جهداً في تتبع أحوال المسلمين وملاحظة شئونهم في جميع البلدان الإسلامية وتتبع أخبار الدعوة والدعاة ليعنى بشؤونها وشئونهم ويعمل على تذليل ما قد يعترض طريق الدعوة من عقبات أو عراقيل في كل مكان.

ولذلك فقد منحت الدولة السعودية جائزة الملك فيصل لخدمة الإسلام عن عام ١٩٨٠ وذلك لدعاه لحركات الجهاد الإسلامي في كل بقاع العالم لكن الشيخ تبرع بهذه الجائزة التي تبلغ قيمتها ثلاثة أرباع مليون جنيه لإحدى الجمعيات الإسلامية في السعودية، فلم يكن الشيخ بحاجة إلى القيمة المادية لهذه الجائزة فهو يحيا في رغد وبحبوحة من العيش إذ تتعدى نفقاته اليومية على موائد الطعام فقط الألفي جنيه يومياً فالشيخ يتصف بالكرم العربي الأميل وينفق على موائد الطعام له ولأهل بيته وضيوفه ما يربو على (٦٠ ألف جنيه) في الشهر الواحد.

رابطة العالم الإسلامي

ولكي نتعرف على الدور الذي يلعبه الإمام عبد العزيز بن باز على الصعيد الإسلامي والذي يمتد تأثيره إلى مصر بدرجة ملحوظة لا يمكن أن نخطئ العين حيث يسود تيار الإسلام السعودي في عالم النشر والصحافة والإعلام وفي كثير من المدارس والمساجد والجامعات بل وفي مختلف أوجه الحياة المصرية من حجاب المرأة والبنوك الإسلامية وأسلمة النقابات المهنية.. إلى آخر ذلك مما يمتد تأثيره إلى جماعات الإرهاب والتطرف الديني.

وميزانية رابطة العالم الإسلامي لندرك خطورة الدور الذي تقوم به فقد تضمنت ميزانيتها لعام ١٩٩٢ نحو ٥٥ مليون ريال سعودي صرف منها نحو ٢ مليون ريال إعانات للمدارس الإسلامية و ٥,٥ مليون ريال إعانات للجمعيات الإسلامية و ١٧ مليون ريال نفقات دعاة و ٩ مليون ريال إعانة مساجد و ٤ مليون ريال لتحفيظ القرآن و ٢,٥ مليون ريال نفقات معيشية هذا بالإضافة إلى إعانات الصحافة الإسلامية ونفقات المطبوعات الدينية والسياسية وغيرها من الأنشطة التي تضمنتها ميزانية رابطة العالم الإسلامي. وقد قامت الرابطة بعقد المؤتمرات وتوجيه الحملات الإعلانية والدعائية ونشر المطبوعات حول قضايا سياسية مثل قضايا أفغانستان والفلبين والبوسنة والهرسك كما نشرت موضوعات عن الشريعة الإسلامية والجهاد الإسلامي وعنتيت عنابة خاصة بنشر مؤلفات سيد قطب وأبو الأعلى المودودي وعبد القادر عودة وعنتيت أيضاً بنشر كتب فقهاء الوهابية من أمثال ابن تيمية وابن حنبل وابن القيم وابن عبد الوهاب، وتصدرت أيضاً لعرض موقف العقيدة الوهابية من قضايا مؤتمر السكان وشرب الدخان وحلق اللحى وتقصير الشياح وزيارة القبور ونحوها من المؤلفات التي تجسد مبادئ الوهابية ونشرت أيضاً مؤلفات بعض دعاة الإسلام السعودي في مصر مثل القرضاوى والجندى وأبو جريشه وهي مؤلفات تؤكد على الزعامة السعودية للعالم الإسلامي وتسهم بدرجة كبيرة في صياغة فريق من المصريين يؤمنون بإيماناً يقينياً مطلقاً بأنهم أدوات لإرادة الله ومن ثم تنشأ من بينهم جماعات من غلاة الوهابية تمارس العنف وتشيع الإرهاب على أرض مصر..

قامت كمنظمة دينية إلا أنها وجهت اهتمامها للمسائل السياسية فقامت بأنشطة متعددة بهدف تكوين رأى عام إسلامي في مختلف القضايا والموضوعات السياسية ساعدت على تجسيد المبادئ الوهابية التي تتفق مع أهداف العرش السعودي وإظهار حكام السعودية باعتبارهم حماة الإسلام ومن ثم تأكيد شرعية هذا النظام وتبرير سياساته. وقد ساعد الإمام بن باز ورابطة العالم الإسلامي على القيام بمهامها السياسية ما أصابته السعودية من ثروات هائلة من جراء ارتفاع أسعار القى الجيولوجي المعروف بالبترول، فبعد حرب ١٩٧٣ ارتفع سعر برميل البترول من ٢ دولارات عام ١٩٧٢ إلى ٢٤ دولاراً عام ١٩٨٢، كما ارتفع إنتاج السعودية من ٢ مليون برميل يومياً إلى ١٠ مليون برميل، ومن ثم ارتفع دخل السعودية من نحو ٣ مليارات دولار في عام ١٩٧٢ إلى أكثر من ١٢٠ مليار دولار في عام ١٩٨٢. أى بزيادة قدرها ٤٠٠٪ في عشر سنوات وهو ما لم يحدث لأى بلد في التاريخ الاقتصادي. وكان من الطبيعي أن يخصص جزءاً من هذه الثروة البترولية الهائلة وعائداتها الضخمة لتوظيف الإسلام عالمياً لخدمة النظام السياسى السعودى، ومن ثم أصبح تحت يد الشيخ عبد العزيز بن باز مبالغ مالية طائلة استخدمها فى تصدير الفكر الوهابى والتبشير بالنموذج السعودى إلى مختلف أنحاء العالم الإسلامى وفى مقدمتها مصر التى طالها من ذلك الشئ الكثير فانتشر الفكر الوهابى فى ربوع مصر المختلفة وأصبح النموذج السعودى هو حلم المصريين المغييبين عن جوهر الإسلام وحقائق العصر. ويكفى أن نلقى نظرة على أنشطة

فتاوى الإمام بن باز:

ونعرات جاهلية.. أما أولئك الذين يسمعون الموسيقى ويقبلون على المعاصي فقد ارتكبوا إثماً عظيماً وفحشاً شديداً وسوف يصب الأثام (الرصا من المصهور) في أذانهم يوم القيامة.

أما دعاء تضرع المرأة فهم في نظر الإمام الأعظم خارجون، على الشرع الذي منع سفور المرأة والخروج من بيتها، والزم الشرع النساء بالتزام الحجاب بحيث لا يظهر من المرأة شيء على الإطلاق حتى كفها أو قدميها أو وجهها أو عينيها لأن جميع أجزاء المرأة عورة حتى ظفرها كما قال الإمام ابن تيمية وحتى عينيها التي ترى بها لأن العين من مراكز الشهوة كما قال الإمام ابن القيم، كما ألزم الشرع المرأة بأن تستقر في بيتها ولا تخرج للعمل لما يؤدي إليه ذلك من اختلاط بالرجال وانحطاط للأخلاق ومخالفة لشرع الله.

بيد أنه من طريف فتاوى الإمام الأعظم بن باز تلك الفتاوى الخاصة بمخالطة الرجال للخاديات من غير المسلمات، فقد كثر في المجتمع السعودي بعد الغني الفاحش الذي أصابته من تدفق القرن الجيولوجي استخدامهم الخاديات من غير المسلمات من بلاد جنوب شرق آسيا وهي بحكم وجودها في المنزل تختلط برجاله ولذلك.. فقد أفتى الإمام الأعظم، بأنه لا حرج من مخالطة الخادمة غير المسلمة، لكن يجب ألا يعامها مستخدموها معاملة المسلمة بل عليهم أن ييفضوها لما في وجودها من الأضرار الكثيرة (١١٢).

أما الفتاوى السياسية للإمام الأعظم بن باز فقد دارت حول قضايا الحاكمية والقومية والشورى والحرية والجهاد واتسمت جميعها بالجهود وبرفض كل قيم ومبادئ ومفاهيم الحضارة الحديثة والفكر السياسي المعاصر.

وللإمام بن باز مؤلفات وفتاوى في مختلف أمور الدين والدنيا يمكننا أن نصنفها إلى ثلاثة أنواع من الفتاوى هي الفتاوى الاجتماعية.. والفتاوى السياسية.. ثم الفتاوى العلمية.

وبالنسبة للفتاوى الاجتماعية فهي تتسم بالجمود والشدة والهدية في أبسط أمور الحياة الإنسانية بحيث تأخذ بتلابيب المسلم وتطارده باستمرار وتحيل حياته إلى جهيم وترقع عليه حد التكفير في كل كبيرة أو صغيرة من أمور الحياة الاجتماعية. فأولئك المسلمون الذين شاع بينهم نوع من الاحتفالات الدينية كالاحتفال بمولد الرسول عليه السلام والاحتفال بليلة النصف من شعبان أو بليلة الإسراء والمعراج هم خارجون على الإسلام.. وأولئك المسلمون الذين تعودوا على زيارة قبور أولياء الله الصالحين والصلاة في مساجدهم والتوسل بالأنبياء والأولياء هم مشركون بالله.. وأولئك المسلمون الذين يستخدمون التصوير ويسمحون به أو يزينون بيوتهم بلوحه وتمائله فهم عبدة أوثان.. وأولئك الرجال الذين شاع بينهم خلق المحبة هم عاصون للرسول عليه السلام وخارجون على سنته وهدية.. إن أولئك الذين يرخون أثوابهم حتى كموبهم ولا يلتزمون تعاليم الوهابية بالابتعادى الثوب منتصف الساق فمخوف تكون كموبهم في نار جهنم.. وأولئك الذين يحددون نسلهم أملاً في حياة أفضل لهم ولأبنائهم هم كفار مخالفين لشرع الله.. وأولئك الذين لا يلتزمون العمل بسنة النبي في كل كبيرة وصغيرة من مأكول وملبس ومسك أصبحوا كفاراً وأولئك الذين يدعون إلى الاشتراكية وهم أصحاب نغوات باطلة



والاستقامة والأمانة والمعرفة وأن تكون فيما لم يرد فيه نص صريح من كتب الله وسنة رسوله.

أما مسألة حريات الإنسان فليس لها مكان في فكر الإمام الوهابي فتتصار ثقافة الغرب الملحد الكافر العلماني لا حرية لهم في التعبير عن أفكارهم ولا مجال لهم في التعليم أو الإعلام أو الثقافة أو العلم إذ يجب حماية الإسلام والمسلمين من فتنهم وضلالهم بوضع التعليم والإعلام والعلم والثقافة تحت الرقابة الدينية.

أما مسألة الجهاد والدعوة إلى الإسلام التي يفرد لها الإمام الوهابي اهتماماً خاصاً في فكره السياسي يجعلها أحد أركان الدين ومؤسسات العقيدة إذ يذهب إلى أن المسلم الذي لا يلتزم جهاد أعداء الإسلام ودعوة الكفار إلى الإيمان يفقد إسلامه لأن الجهاد والدعوة هي جزء من العقيدة الإسلامية وفرض كفاية على المسلمين، لا يجوز لهم أن يتخلفوا عنه إلا بعذر شرعي لأن الجهاد في سبيل الله من أعظم الفرائض في الشريعة الإسلامية.

لكن هل ينصرف مفهوم الجهاد بالدرجة الأولى إلى المسلم العاصي أم إلى الكافر الذي لا يؤمن بالإسلام على الإطلاق وينكره إنكاراً تاماً ١٩

يجيب إمامنا الأعظم على هذه الاشكالية إبان أزمة الخليج ١٩٩٠ مؤكداً أن قتال همدان حسين وجنده من العراقيين المسلمين هو جهاد في سبيل الله بل إنه أهم جهاد وأعظمه وأفضله.. أما استعانة السعودية في ذلك بالقوات الأمريكية والأجنبية المتعددة الجنسيات فهو جائز شرعاً بل واجب محتم عند الضرورة سواء كان المستعان به يهودياً أو نصرانياً أو وثنياً وذلك استناداً إلى سابقة استعانة الرسول الكريم بكفار قبييلة خزاعة في فتح مكة (١١٢)

ففي قضية الحاكمية التي يؤسس عليها ابن باز كغيره من الوهابيين فكرهم السياسي فإن بن باز يرفع شعار الحاكمية لله لأن الحكم يغير ما أنزل الله هو حكم الجاهلية ومن ثم فتحكيم بعض الدول الإسلامية للقوانين الوضعية وإدارة ظهرها لشرع الله هو كفر بين من الراعي والرعية، وكل من زعم أن حكم غير الله أحسن من حكم الله أو أن هدى غير رسول الله أحسن من هديه عليه السلام فهو كافر ومن حكم شريعة غير شريعة محمد فهو كافر ضال ومن ثم فالواجب على جميع المسلمين أن يحكموا شريعة الله. وأن يتركوا التحاكم إلى القوانين الوضعية.

وفي ضوء ذلك يرى الإمام الأعظم أن لدعوى العروبة والقومية هي دموات مشبوهة ترجع إلى وضع العروبة مكان الإسلام وإحلال الروابط القومية محل الأخوة الإسلامية وهي نداءات باطلة ونعرات جاهلية يجب أن يقضى عليها ولا يجوز أن تبقى أبداً.

أما الحكم بالشورى الذي نص عليه القرآن فقد وضع له الإمام بن باز كثيراً من القيود التي تفرغه من مضمونه الإسلامي والديمقراطي وأول هذه القيود هي عدم جواز الشورى إذا كان النص صريحاً من كتاب الله وسنة رسوله عليه السلام فلا تشاور.. وإنما تكون الشورى فيما قد يعصى من المسائل التي تبدو للحاكم أو الجماعة.. وثاني هذه القيود هي أن الشورى لا تكون إلا لأهل الحل والعقد من أهل العلم والبصيرة ومن أعيان الناس العارفين بأحوال المجتمع والدين.. أما أن تكون الشورى لكل من هب ودب من الجهال والملاحدة فهو أمر مخالف للشرع ولذلك فشرط الشورى هي أن تنحصر في أهل الحل والعقد من أهل الكفاية

يزعم كثير من علماء الهيئة وإنما هو قبة ذات قوائم تحملها الملائكة وهو فوق العالم مما يلي رؤوس الناس وأنه لو كانت الشمس ثابتة لما كان هناك فصول أربعة ولكن الزمان في كل بلد واحد لا يختلف.

ثم مضى ابن باز قائلًا إن كثيرًا من مدرسي علوم الفلك ذهبوا إلى القول بثبوت الشمس وأنها غير جارية وهذا القول كفر وضلال وتكذيب للكتاب والسنة فلا يجوز للمسلم أن يقول بأن الشمس ثابتة بوجه من الوجوه لأن ذلك مصادم للآيات القرآنية والسنة النبوية فإن الله أخبر في كتابه الكريم في آيات كثيرة أن الشمس جارية ولم يقل في موضع واحد أنها ثابتة كما أخبر رسوله صلى الله عليه وسلم أنها جارية فالنبي يقول إن الشمس ثابتة لا جارية مكذب لله تكذيباً صريحاً معترضاً عليه ومكذب أيضاً لما يشاهده الناس بأبصارهم فقد اجتمع في هذا الأمر العظيم النقل والفطرق وشاهد العيان فكيف لا يكون مثل هذا كافراً. ثم مضى الإمام ابن باز قائلًا إن آيات القرآن وكذلك الأحاديث النبوية قد أجمعت على ثبوت الأرض وعلى ذلك أيضاً أجمعت آراء علماء الإسلام المعتمدين، ومن ثم يرى ابن باز أنه لو أن الأرض تتحرك لكان يجب أن يسقى الإنسان على مكانه لا يمكنه الوصول إلى حيث يريد لذلك فالقول بهذه المعلومات الطبيعية وتدريسها للتلاميذ على أنها حقائق ثابتة مع أنها فروض طبيعية يؤدي إلى أن يتذرع بها أولئك التلاميذ على الإلحاد حتى أصبح كثير من المسلمين يعتقدون أن مثل هذا الأمر هو من السلطات العلمية.

ويرى فضيلة الإمام السعودي أن دوران الأرض هو خلاف الأدلة النقلية والحسية وأنه لو كانت الأرض كما يزعمون تدور

أما بالنسبة للفتاوى العلمية فقد خرج علينا سماحة الإمام عبد العزيز بن باز الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد في المملكة السعودية في عام ١٩٧٦ بفتوى دينية مؤداها:

"إن القول بأن الشمس ثابتة وأن الأرض دائرة هو قول شنيع ومنكر ومن قال بدوران الأرض وعدم جريان الشمس فقد كفر وظل ويجب أن يستتاب فإن تاب وإلا قتل كافراً مرتداً ويكون ماله فينا لبيت مال المسلمين".

وقد نشرت الرئاسة العامة لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد بالرياض بالملكة العربية السعودية في عام ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م كتاباً من تأليف رئيسها سماحة الشيخ عبد العزيز بن باز جمع فيه الأدلة النقلية والحسية على جريان الشمس والقمر وسكون الأرض استناداً إلى ثلاثة مصادر هي القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة ثم التراث الإسلامي في كتب السلف من أئمة الفكر الوهابي.

وقال الشيخ بن باز إن آيات القرآن جميعها وكذلك الأحاديث النبوية تجمع على جريان الشمس وأنه على ذلك أيضاً أجمعت آراء علماء الإسلام المعتمدين من أمثال شيخ الإسلام ابن تيمية وتلميذه الجليلين ابن كثير وابن القيم الذين أجمعوا على القول بجريان الشمس والقمر وثبوت الأرض.

ثم أضاف الإمام بن باز إلى ذلك قوله.. بأنه كان من جملة الناس الذين شاهدوا بعيونهم وأبصارهم سير الشمس وجريانها في مطالعها ومغربها قيل أن يذهب بصره ويفقد نور عينيه وهو دون العشرين من عمره.. وأكد على أن علمه يؤكد أن الشمس سقفاً ليس كروياً كما

يجوز لعلماء المسلمين الخوض فيها فهذا قول لا يصح بل هو من أقسد الأقوال وذلك لأن علوم الفلك فيها ماله تعلق بالشرع ولا يجوز أن يصدق علماء الفلك في كل ما يقولون لأن إجماع علماء الهيئة المتأخرين لا يعد حجة لأنهم ليسوا معصومين في إجماعهم وإنما الإجماع المعصوم هو إجماع علماء الإسلام والذي اجتمعت فيه صفات الاجتهاد وعرفوا بالدين والاستقامة أما علماء الهيئة فليسوا كذلك.

ثم انتهى الإمام العلامة شيخ الإسلام عبد العزيز بن باز في كتابه إلى القول بأن علماء المسلمين المعتمدين قد حرصوا بما دل عليه القرآن من كون الشمس والقمر جاريين في فلكهما وأن الأرض قارة ساكنة فمن زعم خلاف ذلك وقال إن الشمس ثابتة لا جارية فقد كذب الله وكذب كتابه الكريم وقال كفراً وضلالاً لأنه تكذيب لله وتكذيب للقرآن وتكذيب للرسول صلى الله عليه وسلم ولذلك يعتبر كافراً من قال بغير ذلك ويحكم عليه بالردة ويستباح دمه وماله لأن نصوص القرآن جميعها قاطعة بجريان الشمس والقمر وثبات الأرض ومن قال رأيه في القرآن فليتبوأ مقعده من النار.

ويصف الإمام بن باز أنصار الرأي القائل بدوران الأرض وثبوت الشمس بأنهم بعيدون عن استعمال عقولهم وأنهم أعطوا قياهم لغيرهم فأصبحوا كهيمة الأنعام العجماء بعد أن فقدوا ميزة العقل (١٩)

ثم خلاص الإمام بن باز إلى فتواه بتكفير القائلين بدوران الأرض وثبوت الشمس فقال: إنه قد شاع بين الكثير من الكتاب والمؤلفين والمدرسين والطلاب في هذا العصر القول بأن الشمس ثابتة والأرض دائرة وهو قول شنيع مذكر ومن قال بدوران الأرض وثبوت الشمس وعدم

كانت البلدان والأشجار والأنهار لا قرار لها ولشاهد الناس البلدان الغربية في المشرق والبلدان الشرقية في المغرب ولتغيرت القبلة على الناس لأن دوران الأرض يقتضي تغيير الجهات بالنسبة للبلدان والقارات هذا إلى أنه لو كانت الأرض تدور فعلاً لأحس الناس بحركة كما يحسون بحركة البخرة والطائرة وغيرها من المركوبات الضخمة.

وأنكر الإمام السعودي أن يكون لإجماع علماء الفلك على هذه النظرية أي حجية على ما يخالف كتاب الله وسنة نبيه الأمين، ثم تناول سماحته مسألة العلاقة بين الدين والعلم وهن من الإشكاليات الهامة التي تحتاج إلى بحث ورأي واجتهاد وذهب فضيلته إلى القول بأن بعض النظريات الحديثة تتنافى ما عرض له الكتاب بالإثبات أو النفي ولذا وجب أن يقف المسلمون منها موقف الإيمان بهدى القرآن الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم فقيلون ما أثبتته وينفون ما نفاه.

وأكد الإمام بن باز أن المسائل الفلكية المخصوص عليها في القرآن أو السنة من جملة المسائل الشرعية التي يجب على المسلمين أن يؤمنوا فيها بما دل عليه كتاب الله عز وجل وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم وأن لا يجحدوا عن ذلك من أجل آراء الفلكيين أو غيرهم بل يجب عليهم أن يعارضوا آراء الفلكيين فيما دل عليه الكتاب والسنة فما وافق الشرع من آرائهم قبل وما خالفه رد عليهم تطبيقاً لقوله تعالى "فإن تنازعتم في شئ فردوه إلى الله ورسوله"، والرد يكون بالرجوع إلى الكتاب المعظم والسنة النبوية المطهرة.

أما قول بعض الناس أن العلوم الفلكية يجب أن يرجع فيها إلى علماء الفلك ولا

يخطئ الإنسان في العفو عن أن يخطئ
في العقوبة والكاثر إذا أفلت من عقوبة
الدنيا فلن يفلت من عقوبة الآخرة.

فإذا كان الأمر كذلك وكنا كمسلمين نؤمن
بالحل وملائكته وكتبه ورسله واليوم
الآخر ونؤمن بأركان الإسلام من صلاة
وصيام وزكاة وحج وكنا مع ذلك نختلف
في فهمنا لحكم آياته المتعلقة بأشكاليات
الطبيعة الكونية وبالعلاقة بين الكواكب
والنجوم والأجرام السماوية فإننا نكون
أمام مسألة خلافية لا تتعلق بجوهر
الإيمان ولا يجوز التمسك فيها لرأي من
الأراء لأن تكفير المسلم شيء خطير لا
يجوز أن تلوكه الألسنة في خفة وبسالة
ولا أن تتخذ سلاحاً للإرهاب الفكري
وحسم الخلافات العلمية.

وإذا كنا في هذا العصر الذي توصل فيه
الفكر الإنساني إلى حل لإشكالية الطبيعة
الكونية وعلاقة كوكب الأرض الذي نعيش
عليه بمجموعة الأجرام السماوية الأخرى
وفقاً لما انتهى إليه البحث العلمي منذ
القرن السادس عشر وحتى الآن وما أثبتته
العالم البولندي الفلكي (كوبر نيكس)
١٥٤٣ والعالم الألماني كيبلر ومن بعده
العالم الإيطالي الشهير جاليليو ١٦٣٢ من
خطأ النظرية القائلة بأن الأرض هي مركز
الكون وأنها ثابتة وأن الأجرام السماوية
الأخرى بما فيها الشمس والقمر هي التي
تتحرك حولها وأثبتوا أن منظومة
الطبيعة الكونية تتمحور حول الشمس
باعتبارها مركز الكون الثابت الذي تدور
حوله الأجرام الأخرى ومنها كوكب الأرض
الذي نعيش عليه.

إذا كان ذلك كذلك وكان الفكر الإنساني قد
استقر وبشكل نهائي منذ منتصف القرن
الثامن عشر على الأخذ بمنظومة المجموعة
الشمسية وأثبتت الأبحاث المتقدمة في
علوم الفلك والغضاء صحة هذه النظرية

جزئياتها فقد كفر وضل فقد دل القرآن
والأحاديث النبوية وإجماع علماء الإسلام
على أن الشمس جارية والأرض ثابتة ومن
يزعم خلاف ذلك فقد قال كفراً وضلالاً لأنه
كذب القرآن وكذب الرسول صلى الله
عليه وسلم فهو كافر ضال مضل يستتاب
فإن تاب وإلا قتل كافراً مرتدداً ويكون
ماله فيثا لبيت مال المسلمين.

هل نحن جميعاً كفار ؟!

هذه الفتوى من سماحة شيخ الإسلام
الإمام عبد العزيز بن باز تشير قضية
هامة هي قضية الإيمان والكفر وهي
قضية إنسانية عامة لأنها تتمثل بعلاقة
الإنسان بربه ومتى يكون الشخص مؤمناً
ومتى يكون كافراً ومتى يجوز الحكم
دنيوياً بتكفير انسان وإخراجه من دائرة
الإيمان إلى دائرة الكفر ؟!

وقد اختلف الفكر الانساني حول هذا
الموضوع إلا أنه من المتفق عليه أن شرط
الإيمان هو الإيمان بالله وملائكته وكتبه
ورسله واليوم الآخر وهذا الإيمان يكون
محله القلب وما قر في النفس وهو أمر
لا يمكن الحكم عليه دنيوياً وإنما يكون
مرجع إلى الله وحده الذي يعلم ما في
السرائر.

أما في الحياة الدنيا فإنه يكتفى في
تقرير الإيمان بالظاهر من الإقرار
باللسان لقول الرسول صلى الله عليه
وسلم إنني لم أؤمر بأن أتنب عن قلب
الناس ولا أن أشق بطونهم.

لذلك فقد تحفظ فقهاء الإسلام وأئمة في
الحكم على الإنسان بالكفر لأن هذا الحكم
خطر وقد نهى الاسلام عن التعجل به وعن
تقريره إلا بعد التأكد من وجود أسبابه
تاكيدا ليس فيه أبنى شبهة لأنه خير أن

صدق هذه النظرية ونقرأ الكتب العلمية الدالة على صحتها ونتابع رحلات الفضاء التي تكشف كثيراً من أسرار العلاقة الكونية وقد أثبتت بما لا يدع مجالاً لأي شك في صحة هذه المنظومة.

إذا كنا جميعاً كذلك.. فكيف نصدق ما يقوله إمام عصر القن الجيولوجي والذهب الأسود وكثافة النفط؟.. وهل أصبحت دماؤنا حلالاً في نظر بن باز.. وهل أصبحت أموالنا - إذا كانت لدينا أموال - فيئاً لبيت مال آل سعود؟
ألا يحق لنا إزاء كل ذلك أن نتذكر الفنان الساخر نجيب الريحاني.. عندما سخر في إحدى مسرحياته منذ نصف قرن مضى.. من ذلك المسماك الذي رفض التصديق بنظرية دوران الأرض.
وألا يحق لنا اليوم أن نسخر من ذلك الإمام السعودي الذي يكفرتنا جميعاً لمجرد أن عقله القاصر وفكره الجامد يعجز عن القبول بنظرية دوران الأرض؟

بدالة لا سبيل إلى إنكارها خاصة بعد أن دخلت البشرية منذ منتصف هذا القرن إلى عصر الفضاء الذي أثبت صحة هذه النظرية بالوسائل المادية الملموسة والتكنولوجية المتقدمة، ومن ثم لم يعد هناك مجال داخل دائرة الفكر الانساني إلا لنظرية المجموعة الشمسية القائلة بأن الشمس هي مركز الكون الثابت وأن الأجرام الأخرى ومنها كوكب الأرض تدور حولها ولم يعد يوجد طفل في أي مدرسة من أرجاء المعمورة (عدا السعودية) ولا كتاب يصدر بأي لغة من لغات العالم (عدا كتب ابن باز وفقهاء الوهابية) إلا ويعتمد نظرية المجموعة الشمسية لمنظومته الفكرية عن الكون والعلاقات الكونية.
وإذا كنا نحن جميعاً قد درسنا نظرية المجموعة الشمسية والأدلة على ثبوت الشمس ودوران الأرض في مختلف مراحل تعليمنا في الابتدائي والاعدادي والثانوي وفي الجامعات.. وإذا كنا نشاهد في كل يوم الأدلة الحسية المصورة على



ليت الأيام كلها جمعة

محمود أحمد علي

لتبتاع حاجاتها.. تصل إلى (عم إسحاق) بائع الخبز الذي ما أن يراها حتى تعلق وجهه ابتسامته الأسبوعية التي يطلقها صباح كل جمعة قائلاً:

- عيش كل أسبوع يا ست هانم؟
هزت رأسها إيجاباً.. تسير لتري بائع (الفول السوداني) وهو يتغنى بصوته الغليظ..

- الفول الطازة.. الفول السخن..
يراه من بعيد فيسرع إليها بهربته اليد وقيل أن تتفوه بكلمة يقول..

- الفول بتاع كل أسبوع.. هزت رأسها وهي تبتسم قائلة:

- وأنا عندي أغلى منهم.. دا أعز الولد ولد الولد..

تترك البائع والسعادة تملأ وجهها.. يراها نساء الحارة.. فيتعجبين ويتغامزن مرددات:

- غريبة.. دى ما بتظهرش إلا فى يوم الجمعة ويس..

تستيقظ مبكرة كعادتها فى ذلك اليوم.. تنظر بعين حائرة إلى عقارب الساعة ترجوها أن تسرع وتسرع.. تلقى ببصرها من خلف زجاج النافذة.. تكاثف الندى على سطح زجاج نافذتها يحجب الرؤية.. الشمس لا تزال تنهائى بقرصها لتأخذ مكانها وسط السماء.. ترسل شعاعها وضياءها ليتنشر فى أرجاء الحجرة ويبدأ.. رويداً..

زهرة تجلس وحيدة داخل غرفتها.. لا تروى بقاء الحياة إلا يوماً واحداً.. لولا ذلك اليوم لذبلت وتساقطت أوراقها.. لم تغفل عيناها فى انتظاره ذلك اليوم.. تنتصب واقفة لتفتسل من عناء الأسبوع ليتفتح لون وجهها فتختفى تلك الخطوط العريضة المتموجة التى تعلق جبهتها.. تنتصب الجدران بعد انحائها.. تتفتح نوافذ الحجرة.. تترجع الشمس بقرصها الدائرى على الحائط.. لينتفش أركان بيتها المتهاك.. تقفز درجات السلم قفزاً

يموج البيت بتفريد الصغار والأعيهم..
فتداعبهم تارة.. وتارة أخرى تفعل معهم
ما فعلته بالأمس مع أبيهم، وعندما
يفرغان من العايبهما يهرعان إلى الجدة
يضعان رأسيهما وسط حجرها لينعما
بدفء حنانها وهما يرجوانها أن تقص
عليهما بعضاً من حكاياتها الأسبوعية..
يجلس الأب على الكرسي الهزاز واضعاً
ساقاً على الأخرى متصفحاً جرائده
اليومية.. يمر الوقت كسحابة عابرة..
يتسلل الليل كلس محاولاً ابتلاع النهار
ليحين وقت الرحيل فتشعر وكأنها
تحتضر.. ترى ولداً يللم حاجاته..
تتقابل نظراتهما.. أسرع وأصطنعت
ابتسامة تغلبها مقاومة حتى لا تنفلت
دموعها قائلة.

- يا بني سيبه كم ان شوية،
- كفاية كدة علشان الليل قرب والولد
بيخافوا من الليل.
- يا جنى دا هم زائى.. وزائى.. علشان
خاطرى كمان شوية.
لا يبالي.. الطفلان يهربان من نظرات
أبيهما المتلاحقة.. فيتواريان وراءها
وكلاهما يخفى وجهه بطرف جلبابها..
تربت على أيديهم الصغيرة مطمئنة
إياهم.
- ياللا يا حبيبى والأسبوع الجاى حاكمل
لكم الحكاية
تحملهما.. تنزل بهما درجات السلم
ليستقلا السيارة.. تقف تتأمل.. تصدر
السيارة زعيقها لتفريق الجدة فتتنحى
جانباً.. فتخرج الأيدى الصغيرة من زجاج
السيارة مرددين.
- الجمعة الجاية.. حاملة يا جذر
تختفى ملامح السيارة شيئاً فشيئاً..
تعود فتصعد درجات السلم لتعددا تدخل
دارها لتخلق بابها.. تلمح عيناها "فردة"

- يا ترى إيه السر فى كده.
لم تشعر أنها أم إلا فى هذا اليوم.. تصعد
درجات السلم.. تدخل بيتها.. تقف لتصنع
إفطار يومها فتعسك بعضاً من حبات
(الطماطم) تقطعها شرائح عرضية سمكة
ثم تسكب عليها بعضاً من حبات البهارات
كما يحب أن يأكلها ولدها "إبراهيم"..
تضرب البيض بعضه البعض ليحدث
طرششات فى قاع الزيت ليخرج نصف
مقلّى كما يحلو لأحفادها أحمد، وسمية أن
يأكلها.. تفرغ من صنع الإفطار.. تقودها
قدمها إلى الحجرة التى عاش فيها
طفولته وشقاوة شبابه تضيقها لتتوهج
بنور الصباح.. تحتضن عيناها الذاهبتان
مكونات الحجرة.. تجلس على حافة
"السريز" لتتذكر عندما كانت توقظه
صبيحة كل يوم وهى مبتسمة.. ترفع عنه
غطاءه.. ليحتضن رقبتها مقلّاً خديها..
ممازالت ضحكاته تجلجل فى أرجاء
الحجرة.. ما زال صداها يغذى مسمعها..
عندما تمسك بأصابع يده الصغيرة لتلمب
مع لعبة البيضة.. أذى البيضة.. وأذى
اللى شواها.. وأذى اللى حمرها.. وأذى
اللى كلها.. وهات حنة لأول لصاحبها..
تطفئ نور الحجرة لتعاود إغلاقها.. تجلس
على المنضدة الخاوية فى انتظارهم.. تلمح
عيناها عقارب الساعة، تتمنى لو
استطاعت أن تقبض على زمام الزمن
بمعصمينا لتتحكم فى سيره.. يأتيها من
بعد صوت سيارته التى تحمل طفلينا
لتخرجها من لجة أحزانها.. تسرع لتنزل
درجات السلم.. تضمهما بين أحضانها
لتروى ظمأها ببعض القبلات.. تحملهما
لتصعد بهم درجات السلم وهى تنشد.
- حاملة يا جذر .. حاملة يا جذر.
وكلاهما يضرب على مؤخرتها مرددين.
- شى يا حمار..
- أنت عجزت ولا إيه..



الأسبوع السبعة.. تطفئ أنوار الحجرة ..
ترمى يجسدها النحيل على الكرسي
الخاوي مرده.
ليت الأيام كلها جمعة.

من حذاء الطفلة سمية سقطت منها
سهواً.. فتقبلها لتكون شريكة وحدتها،
تغلق النوافد.. تنظر إلى أوراق الحياة
المعلقة على الحائط لتعد من جديد أيام

الديوان الصغير



مختارات من شعر

رسول حمزاتوف

اختيار وتقديم : طلعت الشايب

كل الأغاني انتهت إلا أغاني الناس

"يخرج المسافر في سفر، فماذا يحمل معه؟ خمرًا يحمل .. خبزًا يحمل!! لكن يا ضيفي العزيز لن نتأخر في إكرامك ولن تحتاج إلى ما تحمل، الجبلية ستخبز لك خبزًا والجبلي سيقدم لك خمرًا.

يخرج المسافر في سفر فماذا يحمل معه؟ خنجرًا مشحودًا يحمل! لكن يا ضيفي العزيز، في الجبال ستقدم لك فروض الإكرام، وإذا كان العدو لا يغفل عنك، فالجبلي عنده أيضاً خنجر وهو سيحميك!

يخرج المسافر في سفر فماذا يحمل معه؟ أغنية يحمل!
لكن يا ضيفي العزيز، الأغاني المدهشة لا حصر لها عندنا في الجبال... لكن لا بأس، احمل معك أغنيتك، فحملها ليس بالثقيل!!" (١)

... وهكذا يحمل الشاعر رسول حمزاتوف (٧٢ سنة) أغنيته معه أينما ذهب ويوصي كل إنسان بأن يحمل معه أغنيته (حملها ليس ثقيلاً) أينما ذهب... أما الأغنية فهي الوطن الذي يغسل ندى صباحه البارد أقدام المتعبين، وتغسل مياه أنهاره وسواقيه وجوه أبنائه. الأغنية هي الإنسان ينشدها شاعر يشعر بمسؤوليته ليس عن بلده فقط وإنما عن كل شبر من الأرض يعيش عليه إنسان في هذا الكوكب، فالشعر كامن في كل قلوب الناس. "نعم! نحن جميعاً شعراء، بعضنا ينظم الشعر لأنه يعرف كيف ينظمه، وبعضنا ينظمه لأنه يظن أنه يستطيع، وبعضنا لا ينظم الشعر على الإطلاق... ومن يدري؟ قلعل هذه الزمرة الأخيرة أن يكونوا فعلاً

هم الشعراء حقاً".

تعرفت على عالم ذلك الشاعر المدهش من خلال كتابه الجميل "داغستان بلدى" الذى نقله إلى العربية عبد المعين ملوحى ويوسف حلاق عام ١٩٧٩، وهو كتاب عجيب عن حب الوطن والحياة والإنسان والأرض والسماء واللغة والموسيقى وأغاني الناس وحكمة الموروث الشعبى وذكريات الطفولة وصايا الآباء والأمهات .. كل ذلك من خلال نافذة مشرعة على محيط عظيم .. نافذة اسمها داغستان!

استجاب رسول حمزاتوف لطلب بأن يكتب عن بلده، أدخل الخيط فى ثقب الإبرة.. فأى قفطان سيخيط؟ سوى أوتاره فأى أغنية سيغنى؟ إنه لا يريد أن يكون مثل أولئك الصيادين الذين اشتروا أيلًا من السوق وقالوا فى البيت أنهم اصطادوه، لذلك كتب نفسه فكتب وطنه، وكتب شعبه فكتب الحياة، لم يسرج أفكار الآخرين وكأنه ينفذ وصايا والده الشاعر ومعلمه الأول بأن يكون إضافة "أجرؤ على تشبيه الأدب بالطنبور والكتاب بالأوتار المشدودة عليه، لكل وتر منها صوته .. رنينه .. لكنها كلها تؤلف اللحن ... لو أنى أستطيع أن أصنع وترًا متميز الرنين! لو أنى أصبح وترًا آخر على آلتنا الأفرية القديمة!".

وكما الصائغ الماهر، وجد رسول حمزاتوف أمامه كل ما يريد:

الذهب والفضة والأدوات والمطارق والمناقر الصغيرة والدماغات والرسوم. وجد أمامه وخلفه وبداخله لغته الأم ومجربته الحياتية وصور الناس وألحان الأغاني وحس التاريخ وطبيعة بلاده الجبلية وذكرى والده وشعراء وطنه وماضى شعبه ومستقبله ... سبائك ذهب بين يديه ولكن "كيف لى أن أفعل حتى أصنع أغنيتى على راحتكم عصفورا حيا نابضًا؟!" ...

وجاءت أغنية حمزاتوف عصفورا حيا نابضاً، ملأت القلوب كما الحب، لأنه قبل أن يطلق كلماتها فى العالم الفسيح رأت عيناه وسمعت أذناه وحقق قلبه ... وهل يمكن أن تنطلق فى العالم كلمة لم تكن قد عاشت فى القلب؟!

يرصع حمزاتوف كتابه بأشعار له ولشعراء بلاده ويمقتطفات من دفتر مذكراته وصايا والده ومئات الحكايات الصغيرة الدالة التى تجرى على ألسنة سكان الجبال . يكتب عن اللغة فيفتح لنادفتر مذكراته: "اللغة للكاتب مثل غلة الحقل بالنسبة للفلاح، حبوب كثيرة فى كل سنبلة، والسنابل كثيرة لا عد لها، لكن لو بقى الفلاح ينظر إلى حقله دون أن يفعل شيئًا لما حصل على حبة حنطة واحدة، يجب أن يحصد القمح ثم يدرس، لكن هذا ليس إلا نصف العملية، يجب أن يذرى الدريس لفصل الحبوب النظيفة عن الخسيسة والحشائش، ثم يجب أن يطحن ويعجن ويخبز .. ولكن أهم مافى الأمر كله هو أن تتذكر أنه مهما بلغت حاجتك إلى الخبز، فلا يجوز أن تستنفد كل الحبوب، أفضلًا لحبوب يبقوها الفلاح للبدار، والكاتب الذى يتعامل مع اللغة أشبه ما يكون بالفلاح".

ولدرسول فى بيت شاعر فى بلاد تتنفس شعرا، والده هو حمزة تساداسا (توفى عام

(١٩٥١)، كان يكتب بالعربية والروسية واللاتينية، كتب شعرا للصغار والكبار كما كتب المسرحية والحكاية وجرت أبيات كثيرة من شعره مجرى الأمثال فى قريتهم "تسادا" الرابضة فوق رؤوس الجبال، نقل الأب إلى ابنه حكمة الشعب والزمن، كان يقول له: "من لم يسمع أغنية الأم كمن نشأ يتيماً، ومن نشأ دون أب أو أم لا يحسب يتيماً إذا رددوا فوق مهده الأغاني الداغستانية"، كان يقول له إن "الوالد حين يموت يورث أبناءه بيتاً.. حقلاً.. سيفاً... مزماراً، لكن الجيل حين يذهب، يورث غيره من الأجيال التالية اللغة"، وأن "من عنده لغة بوسعه أن يبنى بيتاً ويحرق حقلاً ويصنع سيفاً أو مزماراً يعزف عليه"، ومنذ صغره، غا فى قلبه حب الموسيقى والشعر والغناء، كل ما حوله يغنى، الجبال الشاهقة والجداول وسكان الجبال... والأمهات - أول الشعراء - اللاتي يرمين بذور الشعر فى نفوس الأبناء والبنات فتنمو منها الأزهار وتتفتح فيما بعد، وفى أحلك الظروف يتذكرون وهم كبار، كل ما سمعوه من أغنيات وهم صغار. وما هو رسول حمزاتوف بعد أن وهن العظم منه واشتعل رأسه شيبا يظل على نفس العهد... ينخل الأحداث وشؤون الناس والحياة كلها فيحصل على أغنيته. ويتذكر رسول ما حدث له ذات يوم وكان فى عامه الدراسى الثانى، كان قد ذهب إلى قرية قريبة ليستمع إلى شيخ عجوز يشدو بأغنيات فاتنة، وفى طريق عودته هاجمته كلاب الرعاة ولم ينقذه منها سوى راع طيب كان يعرف والده، سأله الراعى عن سبب وجوده فى الجبال فقال إنه ذهب إلى "بصرى" لبحث عن قصائد وأشار إلى كيسه قائلاً: "إنها هنا: "سحب الراعى القصائد، وراح يتفحصها ثم قال له: أتريد أن تكون شاعراً؟ إذن فلماذا تخاف من الكلاب؟ ستلقى فى طريقك فى المستقبل كلاباً أشد سعارة، وهؤلاء لن يتركوك إذا شموا رائحة القصائد كما تركتك كلابى هذه، ولكن لا تخف لا تخف شيئاً على الإطلاق (.....) إن الجبال فى بلدك تهب إلى نجدتك".

ومنذ ذلك اليوم، يجد رسول حمزاتوف نجدته وحماه فى الجبل، وفى الجبل الذى يقسم بأنه ولد إنساناً ويموت إنساناً، فى الوطن الجميل الذى يسمى أشجع الشجعان نسور الجبال، وفى الشعر الذى يتغنى بكل ذلك فيكتب له ولصاحبه الخلود.

ويعود إلى نبع الذكريات الذى لا ينضب "قالوا عندما مات الشاعر الكبير محمود، أخذ والده، وقد سحقته المصيبة، الحقيبة التى تضم مخطوطاته وألقى بها إلى النار: - احترق أيتها الأوراق اللعينة التى كانت السبب فى موت ولدى قبل أن أموت، واحترقت الأوراق ولكن قصائد محمود بقيت على قيد الحياة، لم تنس من أغنياته كلمة واحدة، لاتزال أغانيه تعيش فى قلوب الناس، لا سلطان للنار ولا للماء عليها".

رسول حمزاتوف الذى تخرج فى عام ١٩٥٠ فى معهد جوركى للأدب فى موسكو، وعمل فى صدر شبابه بالتعليم، ظهر أول كتيب له بالأقارية قبل أن يبلغ العشرين، وكان نائباً فى مجلس السوفيت الأعلى فى الاتحاد السوفيتى السابق ورئيساً لاتحاد كتاب داغستان، وفى

عام ١٩٥٨ منح لقب شاعر الشعب، وهو حاصل على جائزة لينين، وجائزة لوتس الأفرو آسيوية - ١٩٨٧ - وعلى جائزة نهرو في الهند - ١٩٨٩ - ويتكرر اسمه في كل عام كمرشح على قائمة نوبل، ومع كل ذلك يبقى حب الناس له ولأعماله - عنده - أسمى من كل الجوائز، يقول: "الجائزة ليست مقياساً لجودة الأدب أو العمل الفني، من السهل الحصول على جائزة، لكن الصعب هو كتابة كتاب جيد، وأعلى وسام يناله الكاتب هو أن يقول له قارئ حقيقي: أحسنت! لقد كتبت كتاباً جيداً".

منذ مجموعته الأولى "الحب الحار والكراهية الحارقة" - ١٩٤٣ - أصدر رسول حمزاتوف أكثر من ثلاثين كتاباً نذكر منها "حوار مع أبي" - ١٩٥٣ و"البت الجبلية" - ١٩٥٨ - و"النجوم العالية" - ١٩٦٢ - و"كتاب الحب" - ١٩٧٤ - و"كلمات الشاعر" - ١٩٧٩ - و"جزيرة النساء" - ١٩٨١ و"العصر والعالم" - ١٩٩٠ - و"المهد والوجاق" - ١٩٩٤.

ولا بد أن يتساءل القارئ عن موقف رسول حمزاتوف اليوم من كل ما حدث ويحدث من حوله منذ انهيار وتشقق الاتحاد السوفيتي وهو الذي كان شاهداً ومشاركاً. للإجابة عن هذا السؤال لابد من العودة قليلاً إلى الوراء، منذ خمس سنوات أجرت مجلة "اليوم السابع" حواراً معه (٢)، تحدث فيه عن "البريسترويكا" بوصفه شاعراً كان له حضوره الملموس في السلطة القديمة ومشاركاً في السلطة الجديدة. أبدى حمزاتوف تخوفه الشديد وتشككه في كل ما يدور وما يلوح في الأفق، قال إن البريسترويكا "باتت تعنى للكثيرين مهنة وليس طابع حياة" ودافع عن صمته طوال السنوات الخمس - الأخيرة آنذاك - قائلاً إن ذلك لم يكن عملاً بحكمة القدماء الذين نصحوا الشعاع بالوقوف على الشاطئ، وليس في البحر، لحظة العاصفة، ولكنه عمل بنصيحة أصدقائه الذين قالوا له بأنه أمر عابر وأن من الأفضل له أن يكتب شعراً. كان يقلق روحه سؤال مهم: هل سنقع في محيط الشر والاعتراب، وكان يقلقه واقع اجتماعي جديد حل فيه "كثير من المنتقمين الشعبيين محل العملاء السريين والمتخفين". قال حمزاتوف "إن السياسة تعكر على الشعر.. لدى ولدى الآخرين، والسيطرة الغربية على منحنى الثقافة البروستريكية مصدرها عقدة الغرب. نحن نعيش أزمة خضوع لكل ما ينتجه الغرب لعجزنا عن إنتاج ثقافة حقيقية، أنا أفهم جيداً أن إعادة الاعتبار للعديد من الأسماء والظواهر والأعمال الأدبية التي كانت ممنوعة وعاش أصحابها في الغرب قد أعطت البريسترويكا طابع التعددية والديمقراطية، ولكن لا أفهم مسألة أن يكون الغرب مقياساً ثقافياً يملئ علينا شروط علم الجمال وعلم الأخلاق.

أما ديوانه الأخير "المهد والوجاق"، الذي تتغنى قصائده أيضاً بطبيعة داغستان الساحرة وجمال نسائها، فقد صدره مقدمة فرضتها المتغيرات السياسية المتسارعة، لم يستطع حمزاتوف السكوت إزاء الحرب الشيشانية الدائرة في شمال القوقاز "ذلك الجرح النازف في قلب الجميع" في مناطق متعددة الأديان والقوميات وذات تاريخ معقد وظروف اقتصادية أكثر

تعقيداً لا يمكن أن تكون الحرب هي الحل لأي مشكلة. قال حمزاتوف إن "الساسة يعوزهم الحس المرهف ويفتقرون إلى الخيال... أرادوا أن يقطعوا قرون الثور فالتهموه"، وتحدث عن ديوانه الجديد الذي كتب فيه عن "البلاد التي فقدناها وعن الأرض التي نعيش عليها وعن محبوبتي الوحيدة التي تفهمنا" وأشار إلى أن القارئ سيجد فيه أناشيد وتنويمات للكبار.. وللبنابيع الجافة.. وللأمهات والآباء.. وللرقابة أيضاً.

يقول حمزاتوف الذي يرأس الآن مؤسسة خيرية للعمل الاجتماعي والثقافي تصدر الكتب وتوزع الإعانات وتقيم المعارض وتدير ملجأ للأيتام في شمال القوقاز وتساعد متضرري الكوارث والحروب: "عندما يسألني البعض ما هو الحزب الذي تنتمي إليه أجيبهم: أنا من حزب الشعر، أما نظامي الداخلي فيتألف من أشعار بوشكين وباطير وليرمنتوف وسليمان، وانضباطي الحزبي اكتسبته من أبي حمزة تسادسا، ولا يمكن أن يطردني من هذا الحزب أحد سوى الشعب، أما برلماني فهو قرىتي الجبلية، هناك توضع قوانين وقواعد سلوكي".

وفي لقاء أجراه مؤرخا أحمد الخميسي في بيته في "محج قلعة" عاصمة داغستان (٣)، عبر "حمزاتوف" عن موقف واضح إزاء التحولات الدرامية التي جرت في روسيا، لم ينكر أن السلطة السوفيتية كانت لها أخطاؤها الكثيرة "مثل الشمولية ومحاربة التمايز القومي ومحاولة إقامة شعب واحد بالقوة"... لكن ما الذي أعقب الانهيارات الكبرى؟ تحولت البلاد إلى سوق كبيرة يباع ويشترى فيها كل شيء... أي شيء... النساء والأطفال والشعر والموسيقى والأرض وكافة القيم النبيلة... "نحن نعيش مرحلة وحشية تتحالف فيها السلطة مع رجال الأعمال والبنوك والمجرمين.. ولا شيء عدا ذلك". "حمزاتوف" الذي وقف ضد تفكيك الاتحاد السوفيتي، وكان يتخيل مخرجاً آخر للأخطاء غير الانهيار، يجد نفسه اليوم في وضع تحولت فيه الأقدام إلى رؤوس، وأصبحت الرؤوس أقداماً، في زمن يعاني فيه البعض من فرط الشبع والبعض الآخر من فرط الجوع.. ولا عاصم اليوم إلا أغاني الناس عن الوطن، كل الناس عن جميع الأوطان، ويقدر ما تكون الازهار متنوعة تكون الباقية أجمل وبقدر ما تكون النجوم في السماء أكثر، تكون السماء أشد تألقاً!!

ط.ش

هوامش

العنوان من قصيدة سعدى يوسف "في تلك الأيام"
(١) جميع العبارات بين الأقواس من كتاب رسول حمزاتوف "داغستان بلدي" ترجمة عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق إلا إذا أشير إلى غير ذلك. وقد اعتمدت على هذا الكتاب بشكل أساسي في كتابة هذا التقديم.

(٢) أجرته زينبات بيطار في موسكو ونشر بتاريخ ١٤/٥/١٩٩٠

(٣) مجلة "اليمار" عدد أغسطس ١٩٩٥.

حلم

صباح الخير

صباح الخير! أهتف بكم جميعاً،
صيفاً وشتاءً،
صباح الخير يا قصائد النائمة،
أيتها اليمامة في أيكها الجبلى، صباح
الخير يا قررتى الجبلية، ويا موقدى
الحبيب،
الذى يهدأ فى الليل، كى يستعر بقوة
فى الصباح!!

ترجمة: إبراهيم الجرادى

حلمت بأننى قد مت، وحين تحسست
صدرى حزينا،
وجدت عشا خاويا فى موضع القلب.
أين اختفى طائر هناك، كان ينزف
دماً حاراً؟
أردت أن أصرخ: وا أسفى على
الحياة!
فتسمرت

صرختى على الشفاء!
ها أنذا بمدد ميت .. بارد كالثلج،
ويجوارى تتدفق
شلالات الجبال، ويريق ضحي الخريف
دموعه على خدود الأوراق . أرى الحزن
فى وجوه الأصدقاء، وهم ينسقون
خطاهم، ويحملوننى إلى مشاى الأخير
علياًكتافهم المحنية.

ويسخر بى الحلم الشرير، فيجعلنى
أسير فى جنازتيبين المشيعين...
أسير شاردا وأبكى على نفسى،
أبكى كما لو كنت فى اليقظة...
ولأول مرة لا أخفى
الدموع!

ترى أبكى على حياة قد ولت، أم
لأنى أعيش؟!

نقوش على عصى

حين لا تقدر أن تغطى،
سأسير الهوينى جانبك،
رغم أنى أرتدى الموشى لامعاً،
فإن السائرين معى حزاني!
التبجيل واجب وإجلال،
لك يا من تثقل منكبى،
إنك إما طاعن فى العمر،
أو جندى جريح!
أشاركك الأسى،
لأجل أيام خلّت
حينما الغصن والأوراق

كانت غرة وخفيفة!
لأجل أعمى يائس،
كنتُ عينا
لأجل فاقد الساق،
أنا ساقه!!
بها، يعانقونها،
ثم يتراكلونها فيما بينهم!
الأرض عندي ليست بطيخة ..
وليست كرة قدم،
الكرة الأرضية وجه محبوب! أمسح
عنه الدم إذا نرف،
والدمع إذا انهرا!
ترجمة: محمد عيد إبراهيم

ترجمة: طلعت الشايب

حوار

طيور اللقلق

يبدو لي أحيانا أن الجنود
الذين لم يرجعوا من ميادين القتال،
لم يواروا ثرى البلاد،
بل أصبحوا لقالق بيضاء
ومنذ تلك العهود البعيدة،
وهم يحلقون صائحين بنا،
أليس ذلك سبب صمتنا وحزننا،
عندما نتطلع إلى السماء؟!
والآن... أرى اللقالق البيضاء،
تطير فوق أرض غريبة في ضباب
الغسق،
في نسقها المعهود
كما كانت تمشى على الأرض بشراً،

بين رجل وامرأته: - لماذا تصرخ بي؟
- أنا لا أصرخ، هذه طريقتي في
الكلام!
* بين شاعر وقارىء: -
شعرك لا يشبه الشعر..
- هذه طريقتي في نظمه!!
من "داغستان يلدى"
ترجمة: عبد المعين ملوحي
ويوسف حلاق

الكرة الأرضية

عند البعض ، هي بطيخة صغيرة،
يقطعونها إلى شرائح
وينهشونها بأسنانهم!
وعند آخرين، هي كرة قدم، يمسكون

غن هذا

كنت يانعا فى العرس البهيج وكانت
الخمرة تتدفق من الأقداح، وضعوا عصا
فى يدي وقالوا: اختر فتاة تراقصها،
وقفزت مرتبكا وسط الزحام، لا أعرف
أى جميلة أختار. وأخذ الكبار
يرشدوننى.. لا تختار هذه... بل تلك!
وأصبحت بالغا وأعطوني القيثارة كى
أغنى بلدى الرائع،
لكنهم يعلموننى من جديد كأنى
طفل.. غنِ ذا... ولا تغنِ ذلك!!

ترجمة: يوسف حلاق

معهم

عندما يولد طفل جبلى، أحس أننى
ولدت! وعندما يقتل فى مكان ما..
إنسان ما، وعندما تثن فى مكان ما
أم فوق ابنها الشهيد، وعندما تفص
نسوة بالبكاء
فوق أرض ما... أحس أنهم يدفونى!!

ترجمة: إبراهيم الجرادى

يطير مثلثها المكدود فى السماء،

فى ضباب الغروب،

وفى هذا النسق ثمة فجوة،

ربما كانت مكانا لى.

سيأتى اليوم الذى أرحل فيه،

مع سرب اللقالق فى هذا الغسق،

وأنادى حزينا ومن أعالي السماء،

كل من تركتهم ورائى على الأرض!!

ترجمة: أبو بكر يوسف

وأتى الحب

أمس، كنت أتسلل إلى أعشاش

الطيور،

أغرى أصدقائى الأطفال بصعود

الجبال، وأتى الحب غنيفا أزرق

العينين، فجعلنى - دفعة واحدة -

راشدا، أشيب وحكيما حتى آخر

أيامى.. وأتى الحب وابتسم فى

بساطة، فإذا أنا ولد صغير!!

ترجمة: يوسف حلاق



أغاني الناس

فوق نعش ابنها ... وهي تقرر يدها

فوق خده

الباردا! ... الأغنية الثالثة ... بقية
الأغاني!

ترجمة : إبراهيم الجرادى

المهد والوجاق

تجمدت لآلىء ثلاث على خدى،

هناك ثلاث أغنيات مقدسة عند
الناس، تحملاً لأراحهم وأتراحهم.
واحدة من هذه الأغاني، هي الأكثر
قداسة بينها،

إنها تلك التي تدمدم بها الأم فوق
مهد ابنها!

الثانية أيضاً من أغاني الأم، تلك
التي تغنيها

لا تصدقوا النفاق

لم يضع على قلبه التعويذة، فمات
البطل أمام وجه الزمن،
لم يسقط صريع رصاصة أو وشاية،
بل مات وريدا
بحد النفاق!
تسلل إليه كالعاهرة الماكرة، إذ ترتدى
ثوب البراءة
والطهر، فاستعذب شفتيها الغادرتين
وهما تقطران
عسلا! واستسلم لهما مغتبطا، وخيل
إليه أنه
لم يرتكب إثما، لكن الدنيا انقلبت
فى لحظة،
عندما رأى القهوة تحت قدميه!
وبعدما أتم النفاق لعبته المفضلة،
انقلب حيّة،
زحفت مبتعدة، وفحّت على الحجر
بسرور، فأحرقته
قطرة من سمها
لا تصدقوا النفاق، ففيه يكمن الشر،
وكم من مرة قتلنا،
لا بالرصاص أو المجد أو الوشاية، بل

فرأيت فى أولها ذكرى الماضى، وفى
الثانية ... ماذا أرى؟ هل إنها مرآة
نهارى؟! أما الثالثة فكانت تردد:
أنت يوم غدى،
أنت قتام ليلى!
إننى كنت أكدح فى مقالع الحجر،
وأبنى مع الآخرين
برجا شامخا بين السحب والصخر:
وحين احتدم
الجدل أدركوا أن جدرانهم مائلة، كما
أن بانيه فاقد البصر.
رأيت رجلا يضمّد ذنبا أرجله دامية،
ولم تصدق
عيناي ما أرى، ولم أفقه معانيه، إذ
كنت
نفس ذاك الرجل فى دنياه الفانية..
هتف لى نور القمر، وصاح بلفظة
الأموات من
شاهد القبر: "لا تعجل فى اليقين
بحكم الإله،
وبأنك لن تجد خيرا هنا بعد أن لحقت
من غير".
ترجمة: عبد الله حبة

بسمه المسكرا!
وينبغي أن يذكر ذلك - وهم يرقون إليك؟
لذرى المجد - : تلك التى تحكى عن البحر الأزرق!
الشعراء، ورواد الفضاء، ورجال - أيها الغراب! ما أحب أغانيك
الدولة أيضاً! إليك؟
ترجمة: أبو بكر يوسف : تلك التى تحكى عن الجيف الشهية
فى ساحة القتال!

ترجمة: طلعت الشايب
والعنوان من وضع المحرر

أسئلة

- أيها البحر! لماذا ملوحة مائك؟
: دموع البشر ذاتبة فيه!
- أيها البحر! ما سر لونك؟
: المرجان الدفين فى أعماقه!
- ولماذا أنت مضطرب أيها البحر؟
: فى خضى هلك أبطال كثيرون،
بعضهم كان يمتنى النفس بالألا أكون
مالحاً، والبعض الآخر كان يمتئها
بالحصول على المرجان*
- أيها النسرا! ما أحب أغانيك
إليك؟
: تلك التى تحكى عن الجبال
الشاهقة!

نقوش على خناجر
رفيق، لو ستخلف خنجراً... لا تنسَ
غمده!
مهما تسخن الشمس فى الأعلى،
فلن يجف دم
هذه الشفرة!
للرجال المنتضدين سكيناً أقول:
أكثر من أيديكم... استعملوا الرأس!
الأرعن يسحبه بلمح البصر،
والعاقل يفكر مرتين!
خفف شواريك بموسى، واقطع

شجرتك بالفأس،
لكن لا تضرب في نضو خنجر،
أغمده واسترح!
بعد أن أقتل رجلاً، أنعى مصيره،
قبل أن أقتل، أبغض فقط!
أحلف غير حاث جنب مقبض
خنجري

ترجمة: أبو بكر يوسف

واحفظ عهدك، جنب شفرتي!
أينما يراق الدم البشري بالعداء،
فهو يشحذ مديّة.. ليعيد سفك
الدماء!

أغنية لفلسطين

ليل طويل يضنيه حزن موجع، ولا
فجر للحزن، فأين
أنت يا فلسطين؟ حارق ربيعك،
وشتاؤك حارق،
شهيق دائم، فأين زفيرك يا فلسطين؟
يذبل وردك ويجف نبعك، والمغيب
دموى.. فأين فجرك
يا فلسطين؟

ترجمة: محمد عيد إبراهيم

أبدية أنت في الحلم، وفي المنام
والأغاني.. فهل نسى الله
رملك وحجرك، ولم يسمع أغانيك
وصلواتك؟ خرس الطير
على سعف نخلك المبتور، وصرت
جرح جسد الأرض العربية

لا توبخني بحقيقة أو إشاعة،
ليس لدى الخناجر من فكاهة!
وحشياً ومحموماً بالشرر،
أو باتراً وبارداً كالثلج،
لا ينجب الخنجر صغيراً،
بل يتامى بلمح البصر!

الأحمر والأسود

- من أين ينبع الأحمر؟

اسمه النهار، بستاني أسود اسمه الليل!
ورغم أنك لست قمحاً، ولست أنا
شعيراً، فسيحصدنا دوغماً شفقة، حصّاد
أبيض اسمه النهار، وحصّاد أسود اسمه
الليل!

ورغم أنك لست غزالاً، ولست أنا
وعلاً، فلن يستطيع
كبح شهوة الصيد، صياد أبيض اسمه
النهار، وصياد أسود اسمه الليل!
هل يقتفي أثرنا صياد أبيض، أم
يقتلنا صياد أسود؟
ولكن... .. ربما أخطأنا الأول،
واهتزت ذراع الثاني!!!

ترجمة : أبو بكر يوسف

فمن أنت؟

في الهند يقولون إن الشعبان، كان أول
ما ظهر
من مخلوقات الله!
لا! "إن الله أول ما صنع، صنع النسر
المخلق"

هكذا يقول الجبلى!
أنا لست مع الهنود، ولا مع الجبلى،
أنا أعتقد

البليغ.. نامت القنابل على وسائل
أطفالك مكان اللعب،
وسن أطفالك خناجرهم في المهد، فأى
الأغاني أغنى لك
يا فلسطين؟ وأجمل أغاني العالم
أنت!

يدق القلب أوتار الروح، فسأى
الحكايات أقص عليك،
ولم يبق من حكاية مضيئة غيرك
في المهد الغريب، غادر النوم والأمان
عيون أطفالك،
ولا سعادة لهم يا فلسطين.

حزن موحش في تونس، ولا فرح في
باريس،

ولا أجمل منك يا فلسطين.
مساجد القدس، ونهر الأردن، وكلنا
نفنى

ونعرف أغنية واحدة... أننا سنعود
إليك يا فلسطين!

ترجمة : زينات بيطار

رغم أنك لست غزالاً

رغم أنى لست زهرة الخلود، ولست
أنت زهرة البنفسج،
فسيقطفنا في يوم ما، بستاني أبيض



ترجمة: طلعت الشايب
والعنوان من وضع المحرر

أن البشر هم أول من ظهر، ولكن
البعض
ارتفع وحلق مع النسور، والبعض
الآخر
هبط وزحف مع الثعابين!!

اللغة الأم
كل شيء في الحلم غريب وغير معقول،

واليوم فى نومى تراءى لى الموت، فى يوم
قائظ فى وادى داغستان، كنت أرقد على
الأرض بلا حراك كأن رصاصا على
صدري،

النهر يجرى ، يسرع مزيدا، أنا منسى لا
يحتاج إلى أحد،
تددت على التراب الحبيب، قبل أن
أصبح أنا ترابا.
أحتضر، لكن أحدا لن يعرف، ولن
يحضر إلى،

النسور وحدها فى الذرى تتصايح،
والأيل يئن فى مكان ما بعيد.
لا أم لا صديق لا حبيب،

حتى ولا نادية هناك تبكى على قبرى،
أنا من مات فى شرخ الشباب.
هكذا كنت أرقد وأحتضر عاجزا،
وفجأة... سمعت على مقربة منى
رجلين يسيران ويتكلمان
بلغتى الأفارية الأم.

فى يوم قائظ وفى وادى داغستان كنت
أحتضر،

وكان الرجلان يتكلمان عن دهاء حسن
وعن أحابيل على،

اسمعت وقع لغتى الأم غائما فانتعشت
وأدركت وقتها أن من يشفينى ليس
الطبيب

ولا الحكيم... بل لغتى الأم!

قد تشفى بعضهم لغة أخرى،
لكنى لا أستطيع أن أغنى بها،
وإذا كانت لغتى تضمحل غدا
فأنا مستعد أن أموت اليوم!
أنا أخشى دوما عليها،
ليقولوا إن لغتى فقيرة،
وإنها لا تسمع من منبر الأمم المتحدة
لكنها عظيمة بالنسبة لى وعزيرة!
حين يبلغ ابنى محمود مرحلة الفهم
فهل سيقرا شعري مترجما؟
وهل أكون من آخر الكتاب الذين
يكتبون ويغنون بالأفارية؟

أنا أحب الحياة.. أحب كوكبنا كله،
وأحب فيه كل زاوية.. حتى الصغيرة
وأحب أكثر منها كل بلاد السوفيت
لها غنيت بالأفارية كما استطعت،
يعز على هذا البلد المزدهر والحر كله
من البلطيق حتى ساحلين
فى سبيله أنا مستعد أن أموت أينما
كان

لكن... فليقبرونى هنا فى هذه الأرض!
حتى يذكر الأفاريون أحيانا
عند قبرى قرب "الأوول"، بكلمة أفارية
اسم ابن بلدهم رسول
نجل حمزة من تسادا!!

ترجمة: يوسف حلاق.

الحياة الثقافية



مايسة زكى ، أحمد فاروق ، غادة نبيل ، أشرف
الصباغ ، فريدة النقاش ، محمد العامري ، سميرة
رمضان ، مسعود شومان ، إمام حامد

أرض ١٩٩٥ وزهورها

مراجعة: د. محمد عبد الحليم عبد الله

مايسة زكي

تبدو خلفية المنظر المسرحي دائمة السواد إلا في حالة إنارة السرداب الخلفي أو الممر الأسطوري في منتصف عمق المسرح في تبادل بين الخشبة والخلفية، وكأن السرداب أو «الأخدود المظلم تحت الأرض» الذي تقيمه الزبء للهروب عند الحاجة هو الذي تعيش فيه بالفعل بينما الممر الذي تأتي منه في بداية العرض وتخرج في نهايته هو خلاصها الذي تتخلله إضاءة زرقاء توحى بعذوبة الليل الذي لا ينفصل عن وحشة طريقه، مع الدائرة القمرية البيضاء أعلى يسار المسرح. تتخلله نقاط الضوء الحمراء عند ذكر جذيمة الوضاح ودخوله فيتحول السرداب الخلاص الذي يتخذ شكل وهدة بين مرتفعين أو جبلين إلى بحيرة الدم التي يشير إليها جذيمة في أمنياته قبل الموت والتي يود لو تغرق تدمر. وبدلاً من استخدام المرايا لكشف الفعل الدرامي خاصة عند قتل جذيمة كما اصطلاح في

قدم المخرج حسن الوزير على مسرح الهناجر عرضاً من أرق وأكثر القراءات المسرحية شاعرية لنص محمود دياب «أرض لا تنبت الزهور». جرد النص من أبهة القصور وصخب الجند والخدم وفخضة الحوار في بعض مناطقه، ليقترّب في عشق بالغ من شخصية الزبء ويؤطر وهجها الدرامي، حتى تصبح زينب الزبء كما تؤديها الممثلة المتألقة سوسن بدر الزهرة التي تنزف دماً كما يرسمها بامفلت الدعاية والأرض التي لا تنبت زهوراً في آن. فمحنة الزبء كما يبحث فيها النص وكما تبلورت في العرض هي محنة الإنسان الممكن خلف الملك الزائف، حيث تسير الزبء في سرداب اغترابها عن ذاتها خائفة في دماء الانتقام ولعبة السياسة حتى الموت. ولنتأمل كيف عبر المشهد المسرحي لإبراهيم القسوي عن تلك المحنة وذلك العشق للزبء.

زبداء قائد الملكة: أنا إنسان عابى.. أريد أن أفهم لماذا تغلق أبواب مدينتنا. يعبر هذا التشكيل عن رؤية عميقة فى نص دياب هى مصيدة الصور أو سياسة الملوك التى تقع فيها الزباء أسيرة وتعكر صفو القمر. فلا يفصح تلك الصور إلا اللقاء. يكشف لقاء الزباء بجذيمة عنق الكره الكامن بينهما ومفهوم العرس الأسود، بينما يكشف لقاءها بعمرى إمكانات الحب المتبادل رغم خطة قصير للانتقام من الزباء. فيتبادلان فرحة اللقاء ويسخران من الحرس والمؤامرات فى مشهد من أعذب مشاهد المسرح العربى وأعظمها مفارقة. يستخدم الكاتب هنا أسلوب قلب المتوقع إلى عكسه الذى يتحكم فى النص كما يتحكم فى مفردات العرض، فيتحول المشهد الرومانسى الجارف الذى يجمع الزباء وعمرى إلى مشهد فاضح لايدلجيا حكم الفرد الذى يسجن نفسه فى صور ومتطلبات لاعلاقة للشعب بها. لكن الزباء تظل غير قادرة على تجاوز الصورة التى أسرتها وتظن أنها أسرت شعبها: الزباء الحية المنتقمة التى تغتذ بها البلاد فتعوت.

يموج المشهد المسرحى إذن برقة متناهية حتى فى خامات الأعمدة المصنوعة من قماش شيفون خفيف لا يتحول إلى كتلة إلا بتسلل الضوء إليه، والستائر المسدلة فى أقصى يمين المسرح على هيئة شبك وجدائل متفرقة وكأنها شعر الزباء فى كيانه الأسطورى، سر جمالها وشقاها فى أن. يحتوى هذا المشهد المسرحى على مفارقة رئيسية شعرية إلى جانب نزاء إحياء مفرداته الثابتة المتفرقة التى تثبت فيها الإضاءة والموسيقى والأداء التمثيلى الحياة أو حركة الزمن. فهو يعبر عن نموذج الجمال العربى الأسر ورموزه من ليل وقمر وشعور مرسلة، والذى يرتبط

الصور الدرامية النصية والتصورات البصرية المتكررة فى العروض، تتحول الأرض أو قلب خشبية المسرح التى تفتشرها خامات الصفيح اللامع المصقول إلى مرايا القصر الكئيب التى تشرب تلك الدماء وتخترنها. ولا يعلو منها إلا طرفها الأيمن البعيد على شكل رأس حية، وكأنها وجه الزباء الحية المنتقمة الذى تتقمصه فتسير على شكل انحنائه. ذلك الوجه أو تلك الصورة التى اختارت أن تسجن نفسها فيها، حيث تماهت لا فى قصائد مدح جمالها ولكن فيما وصفته أختها زبيبة..... وصارت جراتك قصائد وأغنيات ترددها الأفواه فى كل البقاع.

وتقيم الدائرة البيضاء المؤطرة بالسواد فى أعلى المسرح والذى تقع بين المر وخشبة مسرح الهناجر علاقة أخرى مع الخلفية القائمة والأرض اللامعة وكأنها ضوء القمر يتسلل إلى ليل القصر الكئيب الدائم أو السرداب المعتم، لكن ذلك القمر تخترقه سحب الصور المهيمنة على مصير الزباء: صور أبيها عمر بن الظرب وعمرى بن عدى وصورتها فى قصر عمرى بن عدى. وهو القمر الذى يهيمن على أقدار الملوك الذين يرتدون اللون الفضى بدرجات وأشكال مختلفة ووفق مدى تورطهم فى دور الملك، لا اللون الذهبى كما اصطلاح عادة فى ليس الملوك. وفى مقابل الشريط الذى يلتف حول رقبة وخصر الملكة الزباء على رداها الأسود الليلي الجميل الحزين وكأنه أفعى تلتف حول فريستها فيضفى عليها بهاء وقدرًا حتميا، يلف الآخرون من خدم الملوك فى القصور المظلمة بدءا من الوزير وحتى القائد لافاة كالضمادة من مادة خشنة مطفئة، تمييزا عن الملوك. فلايفوت مصمم الرؤية التشكيلية صراح

عدى وهو تماثل زى شيوخ الحيرة الثلاثة وهم يقنعونه بالانتقام من الزباء، وذى العجائز الثلاث اللاتي ينفذن مقتل جذيمة فى قصرها.

يؤدى الدورين نفس الممثلين بملابس فضفاضة من القماش "الدمور" المشبج بالأسود. والحق أن المخرج بهذا التماثل يضع علامة نبر على فكرتين أساسيتين فى تفسير النص: الأول أن التيار الرجعى الذى يخلق أبواب الحياة والتجدد يتوارى خلف أساليب تنكر عدة، إما نبوءة لها سطوة الدين وإما قبلية عصبية. أما الفكرة الثانية فتحوم حول الغموض الخاص بجنس الكائنات: ففى مشهد قتل جذيمة يظهر معصوبات الأعمى بقوة القدر ولا ينطقن- عكس النص- وفى مشهد عمرو بن عدى شيوخ ينطقون برأى أبناء العمومة.

يتنسحب تلك الثنائية السياسية والجنسية على وعى الزباء الشخصية الدرامية كما صورها دياب وعلى أداء سوسن بدر معا. فتراويح الأداء الصوتى ويقفز قفزات شعورية عديدة. وتطل بين حين وآخر الزباء العذراء التى تطوق طوقا وتشتاق شوقا إلى تحقيق ذاتها. أنوثتها وأمومتها، والتى تتوارى خلف حسم الملكة واستمتاعها باللعبة السياسية وخدع القصور سواء بنهم متوتر كما فى الجزء الأول أو بسم فى الجزء الثانى وقرب النهاية. ولايفوتنا هنا أن نرصد ثنائية الرجل المرأة التى تجلت فى رداثها المصمم بدقة حيث انقردت بارتداء «البهناطون الاسترترش» الذى وإن أبرز جمال جسدها المشقوق فقد سمح بخطوات رجولية مع وشاح ملكى هفهاف وأكتاف عارية.

وقد أحاط المخرج حركتها برأس الحية فى أقصى يمين رقعة الأرض اللامعة كما

فى ذات التسرات باللوعة والوحدة الكامنين فى أطلال الديار وذكريات الحب المندثر أو المحبط، مما يحيط فعل الانتقام لأبيها وذبح جذيمة- على بشاعته- بشاعرية تكشف عما وراء انتقام الزباء من وحشة ورغبة بفيضة فى العشق والتوحد مع الآخر أو الامتداد فى الآخر.

فى ظل ذلك التحليل الذى جذبنى إليه العرض يحتل الشعور النفسى للزباء فضاء المسرح ويتحكم قمرها أو كوكبها فى تشكيل الإضاءة المسرحية تشكيلا بارعا. فتتناغم الكلمات وأساليب أدائها الدالة مع درجة الإضاءة وموقعها، وكأنها لرحات تواكب التغير الشعورى والأدائى السريع للزباء وربما يرسم اتجاهه.

يستقل المخرج بصريا المشهد الوحيد الذى تغيب فيه الزباء/سوسن بدر عن خشبة المسرح وتحول إلى صورة فى قصر عمرو بن عدى، ويمد خيوطا بصرية تفسيرية بين القصرين. يحتفظ بنفس الديكور مع إضافة كرسى حكم خاص بعمرو يضعه فى مقدمة يمين المسرح وهو مصمم بطريقة تحاكي حركة الثعبان وكأن الداء فى الحكم. يكتسى العمود خلفه بلون أصفر واضح يظهر لأول مرة ثم يعود فيظهر مع دخول عمرو بن عدى قصر الزباء وكأنه لون الحب والشعر يغزو قصرها، بينما يكتسى العمودان المقابلات بلون أصفر أقل صراحة بدخول زبيبة أختها الصغيرة بخبر الوليد المرتقب. تلك الأخت التى ترتدى الأبيض وفى خطواتها الرقيقة وهمسها تقابل مع سطوة الزباء بردائها الأسود، حيث يتحول مشهدهما إلى مجادلة شبه دينية بين الإله المنتقم والإله الرحيم أو بين منطقى القصاص والعفو عند المقدرة.

ويأتى العنصر البصرى الآخر الذى يوظفه المخرج فى مشهد قصر عمرو بن



زبيبة فى إضاعة حلمية . تطلق فرحة ملتاعة وكأن « الفرحة مستحيلة » حقاً . يتحول الحدث الذى جاء واقعياً عند دياب إلى حلم مستحيل لفرحة لا تملكها . ربما لأنه ليس وليدها الذى تهدهده وإنما وليد اختها ، وربما لأنها لن تراه فسيسبقه الموت . وهو مسرحياً مجرد رداء ذلك الذى تتشبهت به ، كأنها رفعت يديها فى المشهد السابق لتمسك بالهزيل الهش : " لا أمل " . لذلك فعندما يحدثها قصير بن سعد عن الصندوق الهدية تأمر فى استسلام وبكبرياء ملكة بدخوله .

ويبث المخرج فى جسديهما هى وعمرو نوراً يظفرهما ما يلبث أن يتسع ، وعلى كرسيها تمد سوسن ظلاً من صوتها وهى تتذكر صباحها مع زبدى ، فتردد فى حياء ماقاله عمرو : نعم أنا جميلة ، نعم أنا غريبة . ويمسها عمرو مساً عفواً ، فإذا الملكة ترتجف الرجفة التى ارتجفتها يوماً على جواد منذ سنين مع زبدى . وفى غيبش ضوء شاحب هزيل تميل فى اتجاه يد عمرو وتنتشى حتى بعد أن يقوم مكملاً حوارها . عادت الملكة عذراء ... نعم عذراء . فقد فقدت الملكة " العذراء " عذريتها يوم مقتل جذيمة .

إن تلك البقعة الحمراء المربكة التى تمس الأرض تمثل إبدالا شعرياً بينها وبين جذيمة وهو مفتوح الذراعين . فهو عرس أسود تحقق و ماتحقق . أفقدها قدرتها على الحب والحياة ، وأغلق عليها أبواب قصرها ومدينتها ، وعالمها لا يخترقه أحد على كثرة زواره ومقتحميه .

لذلك يبدو مشهد قصر عمرو بن عدى رغم ما أسلفنا ذكره مشهداً خارج عالم الزباء الذى يهيمن على العرض ويجذب المشاهد بقوة ، ويشكل ثقلًا على مشاهدته إذ أن كل ما يقال فى ذلك المشهد إما سبق ورأيناه أو كشف لما سنراه ويعيده كل من يدخل

سبق وأسلفنا - الأرض التى بلا أخلاق - تنتظر عليها جذيمة أو تلتف حول نفسها داخلها كحيوان محبوب . وإن خرجت منها إلى الأمام فستجد صورة شعرها المسدل الذى تحول إلى مصيدة سياسية لتعلمه زبيبة فى إشفاق وهى تتحدث عن الخراب الذى ألم بهم ، بينما تحترق الزباء فى شيق وهى تعلن استئثارها بفرحة العرس أو تداعبه فى سام فى الجزء الثانى من العرض .

يقابله يساراً الجذع الأعرج الذى تتجه نحوه كثيراً فتصدمك تلك العلاقة بينه وبين الجذع الإنسانى المشقوق . تدور حوله حين تتحدث عن حبها لزيدى صبية ، وحين تتحدث عن خديعتها لجذيمة على السواء وشتان بين الموقفين لكنهما محكومان بنفس الجفاف الروحى . وتتجه نحو الجذع فى انفصالها عن زبدى فى مونولوج الفشل ، وفى انفصالها عن عمرو بن عدى وهى تطلق حكمه المسرحية : إن أرضاً ارتوت بالحدق لاتنبث زهرة حب . وتموت متشبثة به ، متماثلة معه فى النهاية رغم كل تلك الصولات والجولات الشعورية التى أبدعت فيها سوسن وكل مناطق الضوء والظل التى تارجمت فيها . خلف تلك الأسورة العربية نعر واغتراب وافتناد أطلقتهم تلك الممثلة من مكنون خبرة إنسانية عميقة ، هيدت وكأنها فى تهديد لحالة الاسترخاء التى أصابت جسدها وحركتها تغوص حقاً فى مستنقع ، فى دائرة ضوئية شاحبة مغلقة ، ترفع يديها وترفع معها صوتاً مقلداً بالإحباط والعذاب يضممر الموت فى مونولوج الفشل . وعت الصياغة النصية البسيطة المعاصرة بعد ذلك المشهد الإغريقى العنيف لمقتل جذيمة وكل صخب الملوك ، وعادت امرأة . ويقطع المخرج فوراً عليها جالسة بظهرها تستقبل رداء الوليد من

المتوازنة مع ممثلة فى قدرة سوسن بدر الأدائية. فتبدو أختها زبيبة أو هايدي عبدالغنى نقيضها الأدائى مما يتسق تماما مع شخصيتها الدرامية وزيتها، إلا أنها تحتاج إلى إحساس أدق بإيقاع جعلها والإحساس العام بالمشهد خاصة وأنها تصنع برتوارها الخاص الذى يحتضنه مسرح الهناجر بدءاً من «حفلة للمجانين» و«الاحتفال على شرف العائلة» و«بريسكا ٢» وانتهاء بتلك المسرحية.

ويقدم إبراهيم حسن نموذج الحبيب الوله لكنه حلقة فى سلسلة تراتب تخدم الملكة. فتتناقض حركته الوثابة وكأنه يقول «تمام يا فندم» بدلا من «أحبك» مع مقولته الأولى «الحب هو الحرية الوحيدة فى هذا القصر». وتشكل تعليقا ساخرا عليها تماما كقوته الجسدية القتالية التى لا تشير الزباء ولا تحولها امرأة.

ويأسرني إحساس مصطفى أبو الخير بذلك الإشارب الأحمر الذى يلتف حول عنقه فى تميز بصري واضح. فيضفى على حركة رأسه ورقبته رقبة ونعومة مع حركة أصابعه كنموذج للفنان التشكلى يوازى رقبة الشاعر عبده الوزير مع إحساس عال بتميز دوره فى عالم من صنعه، عالم من الصور.

ويجازف خالد السيد بجراته فى أداء واحد من أغرب مشاهد المقبلين على الموت: جذيمة الوضاح كبيراً جباراً هادئاً. ويطرح جلال العشرى تصورا متماسكا لقصير بن سعد، لكنه يزيد من جرعة شيطنته الكاريكاتورية، مما يفقد اللعبة السياسية بينه وبين الزباء بعض متعتها.

ويقترح حصار الملكة الخمار ابن حنكل بهيئته وصوته الغريبيين فيكون حقا كما قال فيه جذيمة: أيها الخمار لا تعجبني هيئتك فهل تعجبني خمرك. ويلطف من

على الزباء، إذ هى محرقة الحدث الدرامى كله. ويتكرر فكرة «أريد أن أرى» التى تاتى على لسان الزباء مع دخول كل شخصية تفتقد طزاجة رأى الشخصيات معها لأول مرة. ولا يقلق أحد من مخاوف التوحد مع الشخصية والتماهى فيها فإن التوحد والوعى يعملان بأساليب أكثر تعقيدا مما زعم الكثير من المنظرين. كما أن الأمر يبدو بقوة حضور سوسن بدر وبذلك الإضاءة المتبعة كأنها تستدعيهم من أطر صورههم، ويتحول قصرها إلى استعارة لعالم يموت.

إن مشهد قتل جذيمة نفسه تقع قوة إرتكازه على الزباء رغم أنها نقطة ضوئية صغيرة فى يسار مقدمة المسرح بعد أن تتوارى خلف الأعمدة. وتنتفض سوسن مذعورة وتكرر: هل مات؟ تمهيدا للاكتشاف المروع لفقدائها عذريتها، والمفارقة هنا أنها أنوثتها التى تحتوى رؤية كاملة للعالم، وكأنها تعاشر رجلا حقا «يشير الامتعاض»، يخلق ما بينها وبين الحياة إلى الأبد. وتنتقل مع ذلك المونولوج المروع موسيقى وليد الشهاوى بإيقاعاتها وترديدها الكورالى الذى يبت حزنا اسطوريا قديما لابوادر تومش فيه، ويعود مؤلماً عذبا بوترياته وهو يصاحب مونولوج الفشل وحلم الجنين الذى لن يأت أبدا ويود باستسماته لو ينفلت من أسر كابوس قتل جذيمة الذى «أطبق» على صدرها.

يغرى ويغرى بالكتابة الزخم الشعورى والشعرى الذى يحتويه العرض، ومن أهم مصادر المستوى الذى وصل إليه قدرة المخرج على الجمع بين خبرة إبراهيم الفوى فى الرؤية التشكيلية وطزاجة موسيقى الشاب وليد الشهاوى، مع توفيق عناصر تمثيلية من سابق خبرته تصنع متتالية من المشاهد المتسقة

أن يطفو كما أنه يتوحد فى كتلة واحدة مع رداء عمرو بن عدى عند الموت. غير أن الأحمر الفاقع كان دخيلاً ، يخرج سوسن عن طبيعة الدور فى الجزء الثانى. وأظنها عندما استقرت على ارتداء الأسود على امتداد المسرحية، لونا للجمال والحداد، تشبعت بروح النص وأشبعت بالتالى سوداوية حتى أنه يخيّل إلى أنه فى مناطق محددة كانت الإضاءة متسقة مع الأحمر الداكن، خاصة فى خروجها خلف الأعمدة مع عمرو والتفافها حولها فى محاولة للانفلات من الأسر، حتى لا يحتويها شبه الإطلام الكامل. وقد جعلها اللون الأسود منفصلة تماماً عن عمرو فى لحظة الموت حتى تمنيت لو تنسحب إلى ممرها الأسطوري بينما يتلو عمرو مونولوجه الأول والآخر.

وماهنا نتحدث عن تلك التفاصيل الراهقة، وفى مجال التعليق على ممثلة طلت علينا كظاهرة مسرحية فى متخالية من العروض بدأت "بسجن النساء" فمنمنمات تاريخية "فـ" هند والحاج" وصولاً إلى "أرض لاتنبت الزهور" لتقبوا مكاناً قديراً وتملا فراغ جيلها، فإننى أسمع لنفسى، أن استعير من السينما لفظة "راكور" الشائعة لأننا فى المسرح لا نحتاج إلى راكور ملابس وحركة فقط وإنما إلى راكور إحساس وإشارة.

فعلى امتداد متابعتى للعرض تمنيت لو أمسك بلفات وإضافات تلك الممثلة المبدعة وأجمعها. فانتفاض يديها عند مقتل جذيمة وكيانها كله، بدلا من مجرد الزوم والارتكاز باليدين على الأرض، كان أكثر انساقا مع وقع الحدث والتطور إلى المونولوج الذى ساتلبت أن تفجره فى نهاية المشهد، وأبعد تأثيرا ومصداق حتى لاتتحول الشحنة الأخيرة إلى كليشيه

حدة المواجهات فى القصر باعتباره رجلا غريبا عليه حقا وعلى تقاليد. ويأتى عبده الوزير شاعرا عاشقا وجميلا لا علاقة له بالملك كما ينبغي أن يكون، غير أن المونولوج الأخير فى رثاء الزياء عادة ما يخونه: هل هو متمرد على موتها؟ هل يموت معها؟

وبعد ففى مثل هذه العروض تؤرقنى الأخطاء الصغيرة، فيزعجنى عدم انتماء الصور المنعكسة على الدائرة إلى اتجاه واحد فى الرسم أو حقبة زمنية محددة أو حتى ملاع الممثلين، وكذلك تلك الورقة الخالية التى تحملها الزياء وتتأملها باعتبارها رسما لعمرو بن عدى. وما كان أقل احتياج المخرج لتعليق صور أخرى على الأعمدة وقد ملأت الدائرة المسرح إحساسا يهيمن الصورة وانتشارها، لولا اللفتة الكريمة لإسماعيل دياب أخى محمود بإرساله صورا من رسمه ليلة العرض الأخيرة، والتى أرجو أن يستفاد بها عند إعادة العرض بأسلوب فنى لائق.

وددت كذلك لو أن تلك الشجرة أو ذلك الجذع لم يكن صريحا منفصلا إلى هذا الحد، وإنما يأخذ ملمحاً من الضامات الأخرى المستخدمة ويوحى بأكثر مما يفصح حتى يتسق وباقى مفردات العرض خاصة ودلالة.

وبما أننا نستطيع أن نقدم مثل هذا العرض فالأجدر بنا أن نكون أرهف فى تعاملنا مع اللون. فإن الوشاح الأحمر الداكن "النبيستى" الذى كانت ترتديه سوسن فى الجزء الثانى من المسرحية كان يحتاج إلى زى تحته يماثله فى اللون. فإن ذلك اللون الداكن يوحى بدماء جذيمة التى تقادمت وتحولت إلى ألم الانتقام، وبهوى المرأة الذى يحسر وعيها يحاول



على ذاته في «أرض لا تنبت الزهور».
وتختلط المسألة اختلاطا شعريا: هل ينمى
ذاته التي ترفض التجدد أم ينمى عالما
يراه يموت في عام ١٩٧٩؟ وأرى أن
المخرج وإن كان قد وفق في كثير من
الاختزالات وحولها إلى إحياءات بصرية
وأدائية، لكنه بالغاثة لشخصية الوزير
نبهان قد صنع مفارقة بليغة، إذ أنه نفاه
عن الخشبة وتبنى منظوره وتساولاته:
هل ثمة إنسان تحت التاج؟
... عشت أكثر مما ينبغي... لا تعجبني
حياة الملوك.

ميلودرامى. وكانت أحيانا مانتطيل تبادل
النظر إلى زبدى في لقاءاتها مع قصير
أخذة مفتاحها الأدائى من: «أنت واحد من
ملائكتي يا زبدى» وأحيانا أخرى تغلق
عينها وتستغرق في ذاتها، معتمدة على
جملة: «كنت قريبا منى فأخذت تنفصل
عنى...»

أخذ محمود دياب ينفصل عن العالم المحيط
ويغترب، وينتقل من وهج السامر في
"ليالى الحصاد" وهيمنة صوت الجماعة في
"باب الفتوح" حيث الكل في واحد إلى
الصوت المفرد الذى يموت وحيدا مغلقا

نوبل

شيموس هيني:

القلم الرابض

برنهارد روبن

ت. أحمد فاروق

أيرلندا.

«بين سيباتي والإبهام/ يرقد القلم الرابض، مشهوراً كبنديقية» هذا ما تقوله الأبيات الأولى لأول دواوينه، ولم تترجم تلك الكلمات بغير قصد ولكنها أيضاً لا تعكس صورة الشاب الذي يطأ الساحة متحدياً، ففي الأبيات التالية يظهر ذاك الموضوع الذي نادراً ما تناولته أشعار أخرى له، فهو يرقب والده من النافذة وهو يقلب أرض الحديقة ويفكر، مثل الجد وهو ينقب بالجاروف عن الفحم النباتي في المستنقعات، ثم يرى نفسه في صورة مشابهة تماماً.

بين سيباتي والإبهام
أمسك بالقلم الرابض
سكخر به

ترجمت أعمال هيني من مقالات وأشعار إلى خمسة عشر لغة وبعد بالنسبة لناشره الكتاب الأكثر مبيعاً. وقد كانت أعماله مقررّة على المدارس في إنجلترا

الشاعر لا يحب أن ينكر، ولا يحب أن يحتوى

على امتداد البصر من برج مارتيلو حيث عاش جويس، يقع على اليسر منزل فيكتورى الطراز، بحديقة متواضعة وواجهة عالية تختفى خلف أشجار الكروم الكثيفة. عندما يفتح الباب يظن المرء أن المدخل يفضي إلى كهف أَرْضِي، هذا الظن لا يفنّده المظهر المخيف لصاحب المنزل، بشعره الأبيض، الأشعث، وصوته الرخيم، وعينيه الناظرين بغير ثقة من خلف نظاراته، لكن هذا الانطباع خادع، فالأمر مختلف من انطباع النظرة الأولى.

عاش شيموس هيني في هذا المنزل منذ عام ١٩٧٢ في ساندريكون بدبلن، ودرس حتى ١٩٦١ في جامعة الملكة بيلفاست، وأنهى امتحاناته ثم درس في بالميرفي وقضى عاماً في بيركلي بجامعة كاليفورنيا، لكن مولده كان في موسبون وهي قرية في مقاطعة ديري بشمال

والاسم يفصحان في الحال، عن أي جانب ينتمي إليه المرء.

لقد اعتاد هيني أن يتخذ موقفاً في هذا الصراع، ومع ذلك فقد قاوم محاولة احتوائه، وكثيراً ما اخس رايه أمام السياسيين يقول «إن أسباب العنف تمتصلة ما إلى مشكلة الاتصال، فالثقافات المختلفة التي تتخفى خلف ازدواج المفاهيم (كاثوليك وبروتستانت، كروبي وپروود) الفاعل والضحية، قد غاب من ناقلها أن يكشفوا في تحليل واضح تكوينها التاريخي».

"إننى أنظم شعراً لأرى نفسي

ولأستدعي مدى الليل"

ليس هذا النظم فقط لما هو خاص، لكنه أيضاً صورة للتعرف على الذات، ولذلك منح هيني جائزة نوبل. لكى يستطيع الكلام كان عليه أن يصنع مكانه، أيرلنديته من جديد، وأن يحدد من خلال قصائده معالم المكان المحيط به والذي منه يستطيع أن يتكلم.

في هذا الوطن الخيالى يوجد مركز العالم (سرته)، حيث الأراضي الزراعية، الفحم النباتي، الطمي، المستنقعات والبحر. وينسج حول كل هذا حقل من الموسيقى، مصاغ بالوان صافية يتم تجميعها في صور.

هذه الصور لها دور آخر، لقد سُمى السلتيون أرضهم، وحملت الانهار ومخاضاتها والتلال والتشكيلات الصخرية أسماء غيلية تذكرنا بوقائع حقيقية أو أسطورية والأبجدية الغيلية تبدأ هكذا.

Ahim - Biete, coll

ردار، بتولا، بندق. وحرفاً بعد حرف تتم تسمية شجرة أو عشب، حتى أن كل كلمة غيلية تصبح مرتبطة بجزء ما من

وأمریکا. ويجد المرء في أعماله المبكرة أكثر قصائده وضوحاً ويمكن القول أننا أمام لوحات لرسامين هولنديين، كنز من الصور لعالم الطفولة الريفى المفقود، وذكريات الحرف اليدوية المنقرضة. وبالفعل فإن كل قصيدة تعكس طريقة كتابتها والتي تؤدي إلى ظهورها.

فالفلاح يحرق أرضه خطأ خطأ مثلما يحرق الشاعر ورقته سطرأ سطرأ، والمنقب عن المعادن يخطو، مثل الشاعر على الأرض، يبعث، يحس، وينصت، ثم ينتظر في صبر حتى يجد الموضوع المناسب، الصورة المناسبة.

وكما ركز جويس نظيرته على دبلن، كان تركيز هيني على بيت والالدين الريفى، والعائلة، والقرية، حتى يظهر مصادفة أنها تكتسب معنى فردياً عاماً، كانعكاس للكل الكبير، جزء هو الكل pars pro tota.

في ألمانيا يتم التأكيد على أن مثل هذه الصور لا تصنع أهانيج وطنية، فالدماء والطين لا يمتزجان، وهذه الفكرة مستبعدة في أيرلندا، فعلى الجانب الكاثوليكي ربطت أجيال كثيرة الوطنية بالثورة، وبذا فإن الطبيعة ليست ساكنة ولكنهما تغلى، تحترق من داخلها، تتعفن. وكالفار الذى يقفز في بئر فيرجرج سطح الماء الساكن، يخترق العنف شعر هيني، الضفادع تشب سرطانات المستنقعات، والسلمون المرقط يقف مثل مواسير البنادق.

نشأ هيني كاثوليكي، ولم يكن قد تم الاعتراف بحق كل مواطن في الإدلاء بصوته الانتخابي، ولم يكن للكاثوليك عمل إلا فيما ندر، وكانوا يعيشون كائنات من الدرجة الثانية، لم يستطيع أحد أن يخلص نفسه من هذا الصراع: من يفتح فمه، يصبح تابعاً لحزب ما، لأن اللكنة

صبي مراسلة".

وفى القصائد يعود بالأحداث اليومية للوراء ويضرب بعيداً في التاريخ حيث يبدو أنه يريد فقط أن يتحدث عن الفايكينج ورجال الشمال وجثث المستنقعات. لقد ابتعد بالفعل ليكون قادراً على العودة، ففي منتصف ديوانه "شمال" ينتقل بوضوح إلى الأحداث السياسية.

كان البشر يذبحون قبل مئات السنين، وتلقى بجثثهم في المستنقعات، كقرايين شعائرية.

في أوهوس مثل بجثة مستنقعية لامرأة شابة، بحيل حول رقبتها ورأس حليق. من الواضح أنها خائنة.

وحتى أوائل التاريخ الأيرلندي الشمالي كان جزاء المرأة التي تنحاز إلى الجانب الآخر أن تغطي بالقطران وتشدد وتقيد بالأرض وأيضاً يخلق رأسها.

ومن خلال التاريخ يستحضر هيني هذا التقليد إلى الحاضر فيرثى ضميمته ولكنه لا يستطيع أن يتنصل من منطق الصراع: "أنا الذي أقف صامتاً

عندما تلمص أخواتك الخائنات بالغار

ويبكين على الأرض

أنا أستطيع أن أؤيد صامتاً

وأفهم الثورة المغرورة

وكذا أفهم بالضبط ثار القبيلة الخاص"

غالباً ما يبدو وكأن هيني قد شارك في الصراع. وقد دفع في ديوانه الثاني باباً إلى الظلام، لكنه تحول بعد ذلك إلى الضوء مرة ثانية.

هو حقاً مثل انتابوس، يكتسب قوته من الاتصال بأرض الوطن، حيث يلقي العنف بظلاله.

مرة أخرى، يتناول هيني موضوعات ذاتية، وتصبح أشعاره أكثر طولاً ويفقد الخوف المرضى من الاقتراب من الموت،

الطبيعة.

في القرن الثامن عشر أتى المصطلحون ومساحو الأرض ورسموا خرائطهم وجعلوا أسماء الأماكن المستعصية على النطق ملائمة للسان الانجليزي.

تسمى قصيدة المكان والتي هي المفتاح للذكريات الكامنة في الطبيعة Dinnseanchas.

ويقول هيني في قصيدته "بيت المغنى".

قولى لى جويبارا

وهذه الموسيقى تصف المكان

مثل الماء المتفجر من الجرانيت

اضطر البسسوس الأيرلنديين إلى الانجليزية، من كان لا يريد الموت جوعاً في القرن الماضي، كان عليه أن يتحدث الانجليزية، وتقريباً ماتت اللغة الأيرلندية، وهنا ينطبق على الانجليزية وصف سلمان رشدي لها قبل عدة سنوات بقوله "الامبراطورية تنتكس للوراء". فالستمعمرون يفهمون كلمات ساداتهم، يملطونها يمجنونها، يضغطونها ويمضغونها ويكثفونها في كتلة، حتى تظهر في الكلمات مرة ثانية قوة اللغة المكبوتة:

"الآن لابد لألسنتنا الطليقة أن تلعو،

من لعقها لكنوز الوطن

كي تصنع بالمتحركات، رغباتنا للطليقة

ولكى تطفو السواكن الجامدة،

تلك التي من خير السادة"

وقد ازدادت أهمية هيني، ولكن ليس وحده، فحوله تجمعت دائرة من الشعراء الشماليين يذكر منهم بخاصة: ماهون وديريك ومايكل لونجلي وأحياناً الشاب بول مولدون.

ودائماً ما يطلب من هيني الكاثوليكي بشكل مباشر أن يلتحق بحزب أو يكتب قصائد عن الحرب، وقد أشار في حديث له إلى و.ب. ييتس الذي قال ذات مرة "لست



هيموس هينى

متقلباً، وعندما يسأله أحدهم، ماذا يعنى كونه أيرلندياً، يذكر عبارة بيكيت التى أجاب بها على سؤال: "هل أنت انجليزى؟" على العكس من ذلك.

* جريدة "نى تسايث" الألمانية (١٩٩٥/١٠/١٣)

يصبح أكثر هدوءاً ويتسع مجال موضوعاته فتكون أحياناً رثائية وأحياناً يحكى عن الحب والزواج. وفى ديوان "قلب العادى" يرتحل هينى، وتظهر صور لانجلترا وأمريكا، ويلاحظ المرء هنا أن من يتكلم هو رجل لا يريد أن يكون محدوداً بسلوكيات الشعاعر الأيرلندى، ولعل الخطر هنا فى أن يصبح

نوبل

شيموس هيني:

كان ثمة قلبٌ بأسياخ

غادة نبيل

لهنا بدأ الشاعر - كما وصف هو محاولته - بالبحث عن رموز ملائمة "لأزمنا" عقب اندلاع عنف ١٩٦٨... وتبدأ - من ثم - هارمونية جديدة تطل برأسها في مخالطة "الأنا" بـ "نحن" الجماعية (وكان يقصد بها الإحالة إلى الهوية، وتحديدًا كاثوليك الشمال الإيرلندي وليس فقط عموم الشعب ، بصورة متزايدة منذ أواخر ١٩٧٧).

وفي ديوان استقيننا بعض نماذج أشعاره هنا صدر في نفس العام بعنوان "قضاء الشتاء في الخارج" بدا هيني يلجأ إلى الإيحاء والتعظيم في محاولاته استقرار التاريخ والسياسة عبر اللغة. فالكاتب أو الديوان بأكمله يعتمد الاتيمولوجيا .. يتلمس عبر أصول الكلمات وتاريخها الهوية المدفونة ويتأمل - فنياً - تأثيرات القمع اللغوي في محاولات فرض اللغة الانجليزية على متحدتي "الجاليك" كأصلاء حقيقية لميراث ثقافي استعماري مفروض من أعلى.

أما في "جزيرة المحطة" أو "جزيرة ستيتشن" (١٩٨٤) و"الفانوس المرتعش" (١٩٨٧) فنلمح الموقف المعدل ورعا الساخر نوعاً - للشاعر - إزاء اتجاهاته السابقة ... فهنا نجد شكوكاً وخوفاً وتردداً

"كثرة العبارات الغائبة تخلف مكاناً سكانه من الأشباح".

هكذا يقول شيموس هيني. فالأصل أن تتكلم لا أن تصمت. وبهذا المعنى يمكن أن يصبح ثمة تبرير للوجود ولوجودنا على نحو خاص بشكل يقودنا إلى أن نتأمل ونسعى لفهم محاولات الأيرلندي العجوز أن يجعل نفسه - كما قال الشاعر الإيرلندي الشهير بول ملدون - مخلوقاً ذا معنى "عبر الشعر".

ومنذ الستينيات تبدأ أشعار هيني وديريك ماهون ومايكل لونيلى تشكيل ما يمكن تسميته "شعر شمال أيرلندا الجديد" الذي سبق (مثل كل ذخيرة إبداعية عندما تقوم بدور النبوة الحسلي بالإلهامات) ثم بدأ يتراكم مع المتاعب الجديدة لشمال أيرلندا وبدأ يعبر عن الفجوة.

في مقال بعنوان "الإحساس داخل الكلمات ضمن" انشغالات ١٩٨٠" تلمس إدراك الشاعر لضرورة تجاوز نرجسية دور المتفرج المولع بالنظر في المراهية .. وهو الأمر الذي يتجاوز العقلانية الجمالية في قصيدة Personal Helicon ضمن ديوان البواكير "موت محب للطبيعة".

مفردات بيئية ريفية "المستنقع - الطمي - الرمل - الصخور - تحليق الطيور" وغيرها ليعكس بالشعر - تجاوباً وترميزاً - ملامح البيئة السياسية ذات الخصوصية الإيرلندية - وحتى اختلافاته مع بعض ممارسات أو صور التعبير عن "القومية الإيرلندية" تأخذ كثيراً شكل التعبير عن مستقبل إيرلندي بديل أو مستقبل آخر - ربما ليس كله هنا - لكن - حقيقة - معظمه إشكالية.

والطريقة الشعرية في طرح المشكلة الإيرلندية لدى الشاعر أحياناً قد تختفي وراء ستارة ميشولوجية كما حدث في مجموعة "أشعار المستنقع" والتي يبدو فيها تأثر هيني بقراءة كتاب "أناس المستنقع" أو P.v.Glubthe Bog People، أو عبر المواجهات مع الشاعر الرامزي دانتى أو بعض الرموز الشعرية الغنائية لدى الآخر، - الانجليزى في هذا الحال في ديوان "أعمال الحقل" Field Work أو بعض أشعار الرؤى والمناحات في "جزيرة المحطة" أو حتى صوت ما يمكن أن نسميه التكلم البطنى - صوت المونولوج الدرامى الداخلى عبر شخصية إيرلندية من العصور الوسطى هي البطل سوينى في قصيدة المفقود Sweeney Astray، التي تحمل عنواناً أصلياً هو-Sweeney Re-divivus.

وسوينى ملك إيرلندي أسطوري دفعه التيه إلى الجنون كعقاب على مهاجمة قديس قفضى بقية حياته ملعوناً (مثل أوديب وسيزيف وغيرهم من متحدرى التاريخ والأدب) محسوخاً كطائر لا يحط فوق أجواء إيرلندا وزستكلندا... يطارده الأقارب والأعداء معا...

منبوذ الجميع الذى يحلق فوق سماوات بلاده ولا يسلك النزول... ونهاية سوينى رغم ذلك توفيقية - مع الكنيسة عشيية موته ... أى ليدفن فى الأرض التى حرم منها عاشاً... ولن نناقش هذا التلويح بالعقاب فى الأساطير كأمثولة أو أحبولة تعكس منظومة قيمية أخلاقية واجتماعية - عقابية / مؤسسية مركبة لكن سوينى الذى استهلمه - بالمثل - الحداثى الآخر الرائع ت.

حول علاقة الشعر بالحياة العامة.. إنه ليس كفى بالضبط وإنما رهاقة المبدع عندما تهاجمه اللاجلوى وهو يبصر أدواته - قلم.. قال عنه الشاعر ذات قصيدة في مقارنة بيئية "سأخفر به" وورقة... وهنا يتجاوز الشاعر السرد الدرامى فى عرض اللحظة أو الموقف الشعرى كما يتجاوز الغنائية الفردية المحلفة - وهى العصور الفقيرة لجل شعره - كما يتجاوز تأثيرات الحداثة الرمزية ذات المغزى الأخلاقى فى "الفسانوس المرتعش" حيث تأثيرات الشاعر W.H.Auden وبعض شعراء أوروبا الشرقية مثل شيزلو ميلوس الذى حاز نوبل الآداب عام ١٩٨٠ وزيجينو هيربرت.

وقتل الكثير من الأشعار الأخيرة للشاعر محاولة للتحرك بعيداً عن تساؤلاته (ما بعد الرمزية؟) حول طبيعة الشعر فى اتجاه الاهتمام المتزايد (الذى يتشكك بعض النقاد حول جذوره الصوفية) بطبيعة عملية الكتابة ذاتها - دونها انغلاق فنى أو انكفاء سياسى. وهنا نجد اعتماداً متزايداً من هيني على النظريات الأدبية والنقدية الحديثة (وليس هذا طعناً فيمن يوجزون شعره فى كلمة واحدة "البساطة" - إذ يشكل من الأشكال يمكن أن تنفق معهم وإن كنا نرى أن الالتزام لا ينفى أو يتنافى مع الاستعانة بالتفسير الحداثى حتى...) وخاصة النظريات التفسيرية Hermeneutic Thearies.

هناك صلاية وكشافة وقاسك فى أشعار هذا الأيرلندى... ربما كانت الخاصية البيئية (نسبة إلى الرائع الأيرلندى العملاق ويليام باتريستس) هى غنائية الصوت الفردى شعرياً... لكن الغنائية لا تصور أنها حكر على الشعر الأيرلندى بأى حال من الأحوال فهناك غنائية فى بعض ملامح الشعر البولندى الحديث مثلاً لا تتوافر فى الكثير من الشعر فى الأمريكتين أو فى الشعر الألمانى المعاصر، وهناك غنائية وذاتية مفرطة فى الشعر الشرقى - لو وضعناه فى سلة واحدة - من منظور المتخوف أو حتى الناقد الأوروبى الغربى... وأى تعميم حصاً لا يفلت من الشرك. لكن ما أقصده أن هيني أجاد فى أن يوظف - بتكرارية قابلة دائماً للتعديل الإبداعي -

حقيقة.

فى ديوان "رؤية الأشياء" (١٩٩١) الذى اخترنا إحدى قصائده هنا ينعى الشاعر عقب موت والديه انفلات زمن إيرلندى تراثى يتم فيه دفع الهوية والفولكلور المميز لشعبه إلى المتاحف .. إنه زمن بتراجع باستمرار فى ذاكرته الوجدانية والذاكرة الجماعية، وعليه يكون الصراع السياسى المرتكز إليه يستهدف استنفاذ ذلك الزمن المشحون بكل ما يميزه كائناً، من آليات التذويب والاحتواء.

بهذه القناعة المستريحة الضمير استطاع هينى أن يقبل مقعداً كأستاذ فى جامعة أكسفورد مثلاً إذ كان من بين دوافعه التاريخ المشرف وغير المنحاز لكلمة عريقة ولت أحد أحماد الثوار الإيرلنديين الذين أعدموا عام ١٩١٦ مقعد رئاستها فى وقت ما.

وعودة لا تنقطع إلى الشعر فى مسقال بعنوان "حكومة اللسان" ضمن أحد أشهر الكتب النقدية للشاعر، الذى يحمل نفس العنوان The Government Of the Tongue يقول:

"(الشعر) لا يقول للجمهور المتهم (بكسر الهاء) أو للمتهمين العجزة: "والآن سنوفر الحل" .. فهو لا يحاول أن يبدو أداة جوهية أو ذات تأثير فعال طاغ .. وإنما فى الفجوة الفاصلة بين ما سيحدث وما نتمنى أن يحدث - أياً كان ذلك الممتنى - يحتفظ الشعر باهتمامه مسافة فهو لا يقوم بدوره كوسيلة "تلهى" .. وإنما تركيزاً خالصاً..... إنه نقطة تركيز واهتمام حيث قدرتنا على التركيز "ذاتها" تتركز على ذواتنا .. وهذا ما يمنحه سلطته الحاكمة فى أعظم لحظاته يمكن للشعر أن يسعى - كما قال بيتس - لأن يمسك عبر فكرة واحدة بين الواقع والعدل لكن حتى عندئذ لا يكون دوره أساساً كوسيلة تضرع أو توسل .. أو فعل تجاوز....

إن الشعر "عجبة" أكثر منه طريقاً تقترب منه باستمرار ونبتعد عنه باستمرار .. حيث القارىء والكاتب معاً - كل بطريقته - يتعرضان لتجربة الاستدعاء ثم الإطلاق فى نفس الوقت."

اس. إليوت فى قصيدة بعنوان "سوينى بين طيور العندليب" كان يستحق إشارة بل وقفة .. فربما عثر فيه هينى على نفسه كإنسان ومبدع يشعر أنه متزعزع من مكانه - ولو بالارتجال الإرادى يحاول أن يفتسل ليمحو وشم الاغتراب عن جلده بما يتفوه ويكتب.

الطريف والهام هنا أن تنوه إلى أن زوجة الشاعر مارى هينى أصلت مؤخرًا كتاباً بعنوان "عبر موجات تسعة: ديوان الأساطير الأيرلندية" تتناول فيه الأساطير الكلتية Celtic منذ فجر التاريخ والموجات الأولى للغزاة الرومان منذ القرن الأول الميلادى ثم تتابعات الغزاة بعد ذلك.

"الرجل للجيلال والمرأة للشاطىء".

مثل إيرلندى

"الايرلندية" لدى هذا الشاعر الحالم بكونولث للفرن... قائمة ممتدة... ناتئة بلا تعزية من بين السطور .. لكنها لا تجثم على الأشعار وحتى عناوين بعضها مستوحاة من بعض الأمثال الأيرلندية الخالصة (الجاليك). مقال ذلك قصيدة "امرأة الشاطىء" ضمن ديوان "قضاء الشتاء فى الخارج" وقصيدة "الحورية" أو جنية البحر ضمن الديوان... يضمن عليها بالمفردة الانجليزية Mermaid ويمنحها الاسم الايرلندى البديل Maighdean Mara أو ديوانه الايرلندى العنوان: A Lough Neath Sequence.

وربطاً بالبداية فإن لغة الجاليك - من باب الإشارة - تتأسس على أصول مفارقة كثيراً للانجليزية.. لذلك عندما يقول المتحدث بهذه اللغة Dunna Cain بدلاً "لا أعلم" فالفعل مأخوذ عن الألمانية الصريحة Kannen "يعرف" وليس من الانجليزية I Don't Know. وأيضاً مفردة "ولد" أو "فتى" هى "لادى" Laddie وتنطق "لودى" وليس boy وفتاة تصبح Lassie وليس Girl و"wee" بمعنى صغير وليس Small أو Littit و"nni" بمعنى حلوة (شكلاً) وهكذا .. فإن ما يتحدث عنه هينى هو

سفر

فى صُحفى عن الجروح الملوثة
والعظام التى تمت خياطتها برداءة؟

(من ديوان "قضاء الشتاء بالخارج - ١٩٧٢)

فى القصيدة الطويلة "دبلن الفايكنج - قطع
محاكمات" والتى تنتمى إلى مجموعة الأشعار
المختارة ١٩٦٥ و ١٩٧٥ يعرض الشاعر لمادته من
خلال مدخل أركيولوجى، فمعروضات القصيدة
ومحتويات المتن والكلمات هى نتاج حفر لطفل
قديم من الفايكنج (غزة الشمال) على قطع الخشب
أو العظم.

ويتعامل هنى هنا بأسلوب الرحالة التاريخية إلى
آثار الفايكنج القديمة فى دبلن ويربط بين التضحية
الطقوسية والحرب وعودة الربيع والجنس والارتباط
بالأم كما هو كائن فى تاريخ العباداة الكلتية
(Celtic) للإله نيرثوس لبهمس إلينا أن مذايق
منطقة أليستر Ulster فى بلاده ربما كانت
محكومة بطروب لا واعية فى تكوين الشعب..
قديمة وتاريخية الجذور.

نقتطع من القصيدة الأجزاء التالية:

"بعمرك .. هل سمعت..

قال چيمى فاريل

"عن الجماجم الموجودة

فى مدينة دبلن؟

"جماجم بيضاء وجماجم سوداء

وجماجم صفراء.. وبعضها

لازال محتفظاً بالأسنان كاملة

بينما البعض الآخر لا يملك سنة واحدة.

والتاريخ المركب

الثيران تسند رؤوسها

على شمس العصارى

الشهائم ينشر فى التل ... كالتحاس

من يقرأ المسافات

يقرأ - بعدنا - أطفالنا النائمين

والتراب وهو يستقر فى الحشيش المحترق

(من ديوان "قضاء الشتاء بالخارج -

١٩٧٢)

منطقة متنازع عليها

هجرت .. أهدت عنى

الظلال الشرسة لجروحهم

والكفوف التى تشبه خيوط العنكبوت

السيالة

فهل يجب أن أرحف على أربع.. عائداً

الآن

كالملتوية... فى الخارج بين الأسلاك

الشبيهة بالمرق المدلاة والشوك

لأواجه عتبة بيتى اللطخة

والموتى المكتلين؟

لماذا دائماً أصل متأخراً

المقطعون إرباً.. المتلاتون
في الطريق المتحصص للأتجار الذاتية
كانت الأصوات التي أصمها المحيط
تحذرنى ... وتعلو مرة أخرى
بالعنف ... في عيد الغطاس
أما اللسان العائم للسفينة الطويلة
فكان طافياً بفعل إدراكه المتأخر

ربما في إناء "ذلك الدامر كى العجوز"
قد غرق
في الطوفان
كلماتي تلعق
أرصقة الموانئ الحصباء
تخرج لتصطاد بخفة مثل نعالات بدائية
فوق الأرض ذات قبعات الجماجم

الشمال

وكان يردد: لقد تحركت مطرقة "ثور" thor
صوب الجغرافيا والتجارة
والزيجات الثقيلة الظل والانتقامات
الكراهة وطعنات الغدر
لمجلس الشعب الايرلندي
الأكاذيب والنساء
التعب انتخب السلام
والذاكرة حاضنة للدم المسفوك
كلها كانت تردد: "ارقد
على ذخيرة الكلمة واحفر
تلافيف ومضات
عقلك القلْمُ

شكّل (كلماتك) في الظلام
توقع الشفق القبطى الشمالى
في الغزوة الطويلة
ولكن لا تتوقع شلالاً من نور

احتفظ ببصيرتك شفافة

عدتْ لشاطئ طويل
أشبه بخليج مدقوق منتعل
لم أجد سوى
القوى العلمانية لرعود أطلانتية
واجهت الدعوات غير المسحورة
لإيسلندا
والمستعمرات البائسة
لجرينلاند

وفجأة...
كانوا هم .. أولئك المغيرين الرائعين
الذين يقيمون في أوركنى وديلن
والذين تقيسهم
بسيوفهم الطويلة الصدنة

هؤلاء
.. الذين في البطون الجامدة
للسفن الحجرية



ويشيرون بأصابعهم
حيث عدسات الزووم والمسجلات والأسلاك
المتلفة
تنتشر في الفنادق كالقمامة... الزمن
يخرج من مفصلاته
لكننى أميل إلى المسابح

أما بالنسبة للمدونات السريعة وتحليلات
السياسيين ورجال الصحافة
الذين سطروا خطوطاً غير مفهومة عن
الحملة منذ عصر النجار
ويحتجون على الجلجنايت والخراطيش
الذين أثبتوا على نبضهم المفردات الآتية
:"تصعيد،
"رد الضريرة"، "الانقضاض"، "الجناح
المؤقت"،

في وجوههم أغنى؛
لكننى أعيش هنا...
أنا أيضاً أعيش هنا

بالمهارة المتخصصة للسان المتحضر مع
جيران متحضرين
وعلى الأسلاك العالية لأول التقارير
اللاسلكية
امتص الذوق المزيف والنكهات الحجرية
لتلك الترجيعات المنمقة القديمة المقدسة:
مثل "أوه... إنه أمر مشين.. بالتأكيد..

مثل فقاعة الدلاء الجليدية
وثق بالاحساس الذي يمنحك إياه كنز الخدر
ذلك الذي عرفته يداك ذات يوم
* (ثور، إله الرعد عند الاسكندينافيين
القدامى)
(من ديوان "الشمال" - عام ١٩٧٥)

"مهما كان ما تقول.. فأنت لا تقول شيئاً".

في بعض أجزاء هذه القصيدة يقترب من الاكليسيه
المباشر والسخرية هنا صريحة لكن بعض سقطاتها
أرجعت في تقدير عدد من النقاد إلى الضغوط
والإلحاح الذي ربما يكون بعض كتاب بلقاست أمثال
بديراك فيسالك وباتريك جالفين قد مارسوه على
الشاعر ليكتب القصيدة "الملتزمة". وفي ثننا أنهم -
رغم إعجابنا الشخصي بهم - يظلمون الالتزام
كمفهوم وممارسة ليس فقط من باب الالتباس مع
الفنى والقضية التي يحاولون التعبئة أو الدعوة
لها.. ويصوغ هينى كلمات القصيدة في إطار لوحات
شعرية.

مهما كان ما تقول...
فأنت لا تقول شيئاً

أنا أكتب لثرى عقب مقابلة
أجريتها مع صحافى انجليزى يبحث عن
آراء
عن ذلك الشيء... تلك القضية الأيرلندية
ها أنا مرة أخرى فى الثكنات الشتوية
حيث الأتباء السيئة ليست مفاجئة
وحيث رجال الإعلام وذوو الحيشية يشمون

وأوافقك،
 "أين سيتوقف الأمر، ، "إنه يتدهور"
 "إنهم قتلة: لابد من الاعتقال بطبيعة الحال"

يصيح "صوت العقل" أجش
 على مقربة يموت الرجال.. فى الشوارع
 والبيوت الملقومة
 صوت الجلجنايت له تأثير شائع
 ومثلما قال الرجل عندما انتصر الكليتون
 "إن بابا روما
 رجل سعيد هذه الليلة".

إذ تعتقد رعيته
 فى أعماق أعماق قلوبهم أن المهرطق
 قد جاء أخيراً ليركع ويخضع أمام المحرقة
 ونحن نرتجف بالقرب من النيران لكننا لا
 نريد حافلة
 ذات قصص حقيقى

نتخلق .. ونحن فتنص حلمه الأيلة طويلاً
 باردة كحلمه ساحرة ... تستعصى على
 البلع مثلها
 ويتركنا هذا بالسنة مشطورة على الحدود
 تبدو الرسالة البابوية الليبرالية جوفاء

عندما يتم تركيبها ومزجها بالضربات
 التى ترج كل القلوب والنوافد ليلاً ونهاراً
 (من المثير هنا أن نؤلف بيتاً عن "الأوجاع
 العمالية،

وأن نشخص ميلاد جديد فى محتنتنا
 لكننا لو فعلنا لتجاهلنا بهذا أغراضاً أخرى
 فليلة أمس لم يكن المرء بحاجة إلى سماعة
 طبية
 ليسمع تحشؤ الطبول البرتقالية
 الحساسة بدرجات متساوية لكل من
 "بيرس"، و"بوب")

على كل الجهات تحتشد "فصائل صغيرة"
 الجملة هى "كروز أوبراين" عبر "بيرك"
 الذى يمثل جلده سوداء
 وأنا ... أجلس هنا
 بجفاف مزعج لكلمات خطافية... للكلمة
 الطعم

كَيْما أجذب المياه القبلية الضحلة حتى
 حدود الايغرام
 والنظام . اعتقد أن أباً منا
 يمكن أن يعرف الحدود
 عبر تعدد الزواج والزيف
 .. إذا ما بدأ بالسطر الصحيح

"بالطبع لا يذكر الدين هنا".
 "المرء يعرقهم من عيونهم" .. ثم تمسك
 لسانك
 "الجميع سىء" ليس أسوأ من هذا

أدب ونقد

بلاد العقول المفتوحة... المفتوحة كَشْرَك.

حيث ترقد الألسنة ملتفة... مثلما ترقد
الذؤابات أسفل الشعلة
وحيث نضع أنفسنا... كلها لو كنا
بداخل حصان خشبي
محكوم ومحصور كالإغريق
المحاصرين.. نهمس بشفرات الرسائل
البرقية

هذا الصباح عبر طريق مُندى
رأيت المعتقل الجديد للأسرى

كانت ثمة قبيلة قد خلقت ما يشبه الفوهة
الطفلية الطازجة
على قارعة الطريق... وفي الشجر...
كانت مواقع الرشاشات تسور المعتقل
بالأسلاك الشائكة
وكانت هنالك تلك الشبورة البيضاء التي
تراها على الأرض المنخفضة
ثم.. هكذا.. يكون الفيلم قد صور
معسكر الاعتقال - ١٧
حلم كتيب دوغما صوت

هل هناك حياة قبل الموت؟.. هذا مُسَجَّل
فى "اليمرفى".. الكفاءة مع الألم
البؤس المتماسك.. قضمة ورشفة
احتضنا قلرنا مرة أخرى

يا إلهى ، ألم يحن الوقت لحدوث ثقب ما

فى الحواجز العظيمة التى أقامها ذلك
الهولندي
لحجب المد الخطر الذى تتبع شيموس
إذ على كل المهارة .. وحرفية عدم الارتجال
أجدنى عاجزاً

فهناك ذلك التحفظ الشمالى والكمامة
المحكمة للمكان
والزمان... نعم.. نعم... أغنى "للمسته
الصغار"
حيث لا تحتاج - كى تنجو - سوى أن
تحفظ ماء وجهك

ومهما كان ما تقول .. فأنت لا تقول شيئاً
إشارات الدخان ذات أفواه صاحبة مقارنة
بنا
والمناورات لاكتشاف الاسم والمدرسة
التميز مبهم عبر عناوين السكن
... تقريباً دوغما استثناء

على إشارات نورمان وكينى وسيدنى
المستحدثة
وشيموس (يمكن أن تنادىنى شينى) ذلك
البابا ذو الانفعال الملتهب

أواه .. أينها البلاد... يا بلاد كلمات
السر ومسكة اليد والغمز وهز الرأس

يوم الزفاف

(من ديوان "الشمال" - ١٩٧٥)

أنا خائف
هذا اليوم خالٍ من الأصوات
بينما الصور تتدافع الواحدة تلو الأخرى
لماذا كل هذه الدموع
والخزن الوحشى على وجهه
خارج عربة التاكسى؟
يَصَاعِدُ نَسْجَ النحيب
فى ضيوفنا وهم يُلَوِّحُونَ

الجلجنايت: نوع من الديناميت
الأيغرام: قصيدة قصيرة جداً مختتمة بفكرة
ساخرة... غالباً ما تكون من بيت واحد أو بيتين.
إشارة إلى الشاعر الكسندريوب (١٦٨٨ - ١٦٨٨)
باتريك هنرى بيرس زعيم وشاعر إيرلندى
(١٨٧٩ -)
إشارة إلى الشاعر ادوموند بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٠)
كونور كروز أوبراين: ناقد إيرلندى وأستاذ
جامعى معروف.

الفضضة

وأنت تغنى خلف تلك الكعكة العالية
كعروس هجرها عريسها
وتصر - بخيل مجنون
على استكمال الطقس
عندما ذهبتُ إلى حمام الرجال
كان ثمة قلب بأسياخ
وأسطورة حب
.....
دعنى أنام على صورك حتى المطار.

ها أنا أركب...
إلى الطاعون مرة أخرى
أحياناً بعدما أستحم بالسناج
من الحواجز ذات الجملون المحترق
أرى المحتاجين فى أصوات الانفجارات
الصغيرة
ترى ماذا أقول إذا ما اندفعوا بموتاهم على
العجلات نحوى؟
لقد اكتويت .. أنا غنة سوداء للوطن

(من مجموعة "ذخيرة شمالية")

(من مجموعة "ذخيرة شمالية")

بروق - ٨

(عن العجزة فى "كلون ماكنواز")

الجميلون: الجزء الأعلى المثلث الزوايا من جدار
مكتشف بسطحين منحدرين

تقول الحوليات... عندما كان رهبان كلون

ماكنواز

نتقاسها

كلهم يصلون في الكنيسة
ظهرت سفينة فوق رؤوسهم في الهواء
كانت المرساة تنجذب عميقاً وراءهم
وقد ربطت نفسها إلى سياج المذبح
وبينما اهتز بدن السفينة حتى الثبات
صعد أحد البحارة صارياً محاولاً توثيق
حبل
ثم فكه .. ولكن بلا جدوى

تلتع في دلو الماء البارد
تساقط هي الأخرى
انتشارت صغيرة لطيفة من جهد كل منا
كانت تفيقنا
.....
وهكذا بينما كان كاهن الكنيسة واقفاً
بجوار سريرها
يؤدي صلواته من أجل الموتى بجهد وعنف
كبيرين
وبينما كان البعض يستجيب والبعض الآخر
يبكي
تذكرت رأسها المحنى تجاه رأسى
نفسها في نفسي... ومَدَّنا البليغة
المنغمسة
لم تكونا أكثر قرباً مدى حياتنا.

"هذا الرجل لا يستطيع تحمل حياتنا
هنا... وسوف يفرق"
قال رئيس الرهبان... "إلا إذا ساعدناه".
وهكذا فعلوا... وأبحرت السفينة المحررة
وعاد الرجل
متسلقاً من العالم السحري .. كما عرفه.

(ضمن سلسلة سونيتات بعنوان "إيضاحات"
١٩٨٧)

(من ديوان "رؤية الأشياء" ١٩٩١)

كنت كلي ملكها

(عن موت أم الشاعر)

تمرى القصيدة التالية الأحوال الراهنة للعمالمة
الزراعية في أيرلندا بالاستناد إلى خلفية بانسة
تسجل المجاعة الأيرلندية البشعة في منتصف القرن
الماضى وتحديداً عالم ١٨٤٥.

عندما كان الآخرون هناك في القداش
كنت كلي ملكها ونحن نقشر البطاطس
كان (ذلك) يكسر الصمت .. وهي تساقط
واحدة تلو واحدة
مثل سبائك اللحم الساقطة كالدمع من
حديد السبائك
تواجهت بيننا راحات باردة .. أشياء

في عزق البطاطس

يحطم الحفار الآلى المثقاب
يشير حزنوناً من المطر الأسود... من الجذور

والقوالب
يتدافع الال من الخلف .. ينحنون ليمثلوا
أما ليد السلال المجدولة ... تموت أصابعهم
فى البرد
مثل الغريان وهى تهاجم حقول سوادها
كالغراب
يمتدون فى خط فوضوى من سياج
الشجيرات إلى أرض غير محروثة
بعض الثنائيات يدأبون على اختراق
الصفوف الرثة
ليحضروا سلة للحفرة .. ثم يقفون منتصبين
طوالاً .. لبرهة .. لكنهم سريعاً ما يتعثرون
عائدين
ليصيدوا حمولة جديدة من بين الأمواج
المفتتة
تنحني الرؤوس... تنحى الحافلات...
تبعث الأيادى متجهة نحو الأم السوداء
الانحناء الموكبى داخل طبقة اللرية العلوية
تتكرر - بلا تفكير - كالحريف
قرون من الخوف وتقديم القرابين لإله
المجاعة
تصلب العضلات خلف ركبهم المتواضعة
وتجعل من المرج هيكلاً موسمياً.
فى بياض الحجر الصوان .. أو زرقته ..
يرقدون مبشرين
مثل الحصى المتضخم .. وطنيون

فى انتماهم للحظيرة الطينية السوداء
حيث الندرة المقسومة نصفين انفتحت
وتخترت
تبدو الدرنات المنحرفة المعقودة الجذور
قلوباً صخرية للحفارات .. مشقوقة
بالجاروف
تظهر بياض كالقشدة
تفوح الروائح ١٢١٢١٢١٢ الطيبة من
الأرض المفتنة
ينفجر اللحاء الخشن للدبال
عقد البطاطس (ميلاد نظيف)
لملمسها الصلب، وداخلها المبلل
يعد بمذاق التربة والجذر
تنتظر الرص فى الحفر .. جماجم حية..
عمياء العيون
الجماجم الحية .. عمياء العيون .. تتوازن
على هياكل مختلطة بوحشية
تروم البلاد فى ١٨٤٥
ابتلعت الجذر التالف وماتت
البطاطس الجديدة... جامدة كالحجر
لكنها تعفنت عندما رقدت
ثلاثة أيام فى حفرة الطين الطويلة
الملايين تعفنوا معها
•
زُمت الشفاء.. ماتت العيون بصعوبة



تظل تشم رائحة الفروح السائلة
تحت أسطول النوارس البهيجة
يموت الإيقاع .. يتوقف العمال
يقدمون الخبز الأسمر والشاي في الغداء
ملء علب مبهجة

موتى من الإرهاق يرمقون باسترخاء
في القنوات المحفورة .. يأخذون كفايتهم
بامتنان يكسرون صيامات لا تنتهى
ثم - بينما يرقدون على الأرض الكافرة -
يدلقون

رقرفات الشاي البارد المنسكب .. وينثرون
قنات الخبز
أمالييد: جنح لملود وهى سلة من الأغصان
(اللدة)

(من ديوان "موت محب للطبيعة" ١٩٦٦)

تصقعت الوجوه حتى باتت تشبه طائراً
منزوع الريش
فى ملايين أكواخ الخوص
كانت مناقير المجاعة تقضم فى الأحشاء

أناس جوعى منذ الميلاد
يعزفون .. مثل النباتات فى الأرض
العاهرة
كانوا يهجنونها بحزن عظيم
وتعفن الأمل مثل النخاع

البطاطس العطنة كانت تفسد رائحة الأرض
الحفر تستحيل صديداً فى التبات القنرة
وحيث يوجد عازقو البطاطس

رسالة موسكو:

صباح الخير يا مكسيم جوركي

أشرف الصباغ

غير ممكنة بشكل كاف. ولكن هل استطاع أحد ما منذ عدة سنوات أن يتصور عودة الروس إلى ما أنكروه، وأهملوه باحتقار عندما هبت رياح البيريسترويكا؟ واليوم، بعد أن خاض المسرح الروسى تجارب عديدة فى مستنقع الجنس والهبوط والانحطاط، نراه يعود فجأة إلى مكسيم جوركى. وتأتى هذه النقلة المدهشة بعد أن شعر المثقفون الروس، والمسرحيون منهم على وجه الخصوص، بانكسار ما، واختراق لوعيهم بسبب غياب دراما جوركى، وأن هناك انحرافاً جدياً ليس فقط على المستوى السطحى الظاهر.

منذ فترة وجيزة قال أحد النقاد الأمريكيين المحبين للمسرح الروسى: "القريب أن المسرح يعود مرة أخرى إلى جوركى، إن ذلك لا يعنى إلا شيئاً واحداً فقط، وهو أن الروس لم يتعلموا بعد".

خلال السنوات العشر الأخيرة بدأ مصطلح "العودة إلى الأدب" يحتل مركز الصدارة فى الأوساط الأدبية والفنية فى روسيا. وهذا المصطلح تم تداوله ضمن مصطلحات عديدة، اتخذت كشعارات للإصلاحات منذ بداية البيريسترويكا، عندما انصب على رأس القارئ الروسى المسكين كل ما لم ينشر فى السنوات السابقة، وكل ما لم يمثل على خشبة المسرح أو يصور للسينما، وطوال هذه الفترة لم يكن الإحساس بالمعجزة واضحاً، بل لم يكن هناك إحساس على الإطلاق بمعجزة ما لها قيمة محددة. فقد فهم كل إنسان بينه وبين نفسه، وأدرك أن هذه "الوليمة" لن تستمر طويلاً، وسوف ينفذ إن عاجلاً أو آجلاً المخزون السحري لذلك الأدب "السرى"، ومن ثم سيأتى زمن آخر. ولكن أى زمن؟

يبدو أن الإجابة على هذا السؤال حالياً

"عودة المسرح" في عودة أعمال جوركي التي بدأت تشغل الناس مرة أخرى بعد أن شغلت العديد من خشبات مسارح موسكو . حيث أن مكسيم جوركي كان أحد ضحايا البيروسترويكاز، بل يعتبر أول ضحية لما أفرزته من قيم جديدة وروس جدد، ومافيا ثقافية أنهالت في محاولة مستعينة للقضاء عليه قضاء مبرما. ولكن عروض مسرحية "جوركوفية" بقعة واحدة تأتي كصفعة أولى على وجه الفئسائة والانحطاط والتدمير الذاتي، كما أراد جوركي دائما. لقد أن الأوان لعودة الوعي، والتعامل بموضوعية مع القيم الحقيقية بغض النظر عن انتعاشها لمرحلة تاريخية معينة، وبعد أن بدأت تخف حدة الهدم الجنوني لكل ما كان قبل عشر سنوات، وبعد أن أخذت مساحة السلبية والتطرف في التقلص، وعلى ضوء الاهتمام الزائد للمخرجين الروس، اتضح أنه ليس كل شيء في دراما الكسي مكسيموفيتش جوركي باطلا أو وهما. فقد استطاع جوركي، في خضم الفوضى والبليلة أن يرصد العديد من العلاقات الهامة، والقيم الرقيقة في علاقتها بالوجود الإنساني. ولا يخفى علينا أنه في الوقت الذي ابتعد فيه المسرحيون، خلال العشر سنوات الأخيرة، عن تراث جوركي، كسأنت تجذب اهتماماتهم مسرحيات المؤلفين المعاصرين والجدد، والتي كتبت تحديدا على نمط تراث مكسيم جوركي، بل وامتدادا له في بعض الأحيان. وهذه ليست مصادفة كما يتصورها أو يصورها العديد من المثقفين، ففي «مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة» إخراج «فيتالي لافسكي ريومين» نجد أحد الممثلين يريد: «ينضج الإنسان، وتنضج أفكاره أيضا، تنضج وتقوم على وعدها

وبصرف النظر عن صحة هذه الملاحظة أو عدم صحتها، إلا أن جوركي بشهادة معظم النقاد الروس كان ولا يزال حامل لواء الثورة، بشجاعة وحرية، ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الأيديولوجيا المتحجرة، وضد التعامل ببساطة وسطحية وضيق أفق مع الأدب.

وبفرحة غامرة استيقظت موسكو على جمهورها العريض أمام المسارح، كما لو أنه اكتشف فجأة أن الاستمرار على هذا الحال، وبدون جوركي أمر غير ممكن. فعلى مسرح "ستوديو اليج تاپاكوف" عرضت مسرحية "الأخرون"، وعلى مسرح "يفجينى فاختانجوف" عرضت مسرحية "الهمج"، وعلى مسرح "اتحاد ممثلي طاجنكا" عرضت مسرحية "الأعداء"، وعلى مسرح "ستنسلافسكي" عرضت مسرحية "مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة"، عرضت مسرحيات لجوركي على مسارح موسكو فقط، وفي وقت واحد، ولم يتغير اسم واحدة منها. وكتبت الناقدة المسرحية "ناتاليا ستاروسيلسكايا" تعليقا بمجلة "الحياة المسرحية" على هذه الظاهرة قالت فيه: "يبدو أن ذلك قد حدث لأننا على مدى عشر سنوات كاملة استطعنا أن نحس أننا بالفعل "همج" و "برجوازيين صغار" هينقي الآنق، وأعداء، ومتسولين أيضا". وفي أحد البرامج التلفزيونية على قناة سانت بطرسبورج علق أحد المخرجين الشبان على ظاهرة العروض الكلاسيكية في الفترة الأخيرة بقوله: "ليس من المهم اليوم كيف ننظر إلى الأعمال المسرحية الكلاسيكية، ولكن الشيء المهم والضروري هو كيف ننظر هي إلينا". وعلى الرغم من أن الحديث كان بعيدا عن جوركي وعالمه، إلا أن الجملة في حد ذاتها تدفع بالإنسان للبحث عن المفتاح الحقيقي لـ



مکسیم چورکی

وصراحة مع النفس أيضاً؟

إن المهتمين بأعمال جوركي ما زالوا يدرسون سؤالين في غاية الأهمية بخصوص مسرحية "الهمج"، وهما: «من حطم، وماذا حطم؟ ومن أجل أي هدف؟» وأهمية السؤالين تكمن في كونهما من أهم المؤشرات والعلامات التي يمكن من خلالها رصد وقياس درجة الوعي والرؤية عند المجتمع الروسي حالياً، وما هو المسرح يبحث أيضاً في هذه الإشكالية، لأن الناس الجدد والناس القدامى فعلياً على درجة عالية من التشابه والتطابق. وكل ما هناك أن البعض يتسمون بالجمود مع الانتماء، وهذا ما يميز المتحجرين. والبعض الآخر يطمح إلى التقدم التقني والتحرر من الجمود والتحجر، إلى درجة تقود في واقع الأمر إلى كل المباحات الـ "ديستوفسكية"، وهذا أيضاً جمود وتحجر، وكلاهما في واقع الأمر من المآسي الكبيرة. إن همجية هذا وذاك لم تعد اليوم بدائية ووحشية كما نتصور، لأن كل منا يمر بهذه المرحلة على نحو ما، وخصوصاً في روسيا الآن، وبصرف النظر عن انتمائه إلى أعمال السكك الحديدية والبنائين وعمال المناجم، أو انتمائه إلى الفئة التي تحاول "أمركة" المجتمع الروسي، بل و"أمركة" العالم كله اليوم. والفكرة الإخراجية الحوارية في "الهمج" تتركز على تصويب وتعديل ما جرى في وعي الإنسان الروسي، ووعي العالم كله في زمن مكسيم جوركي. واستطاعت الشخصيات القوية الحية أن تجبرنا على معايشة أنماط بشرية مختلفة من "الهمج" قريبة منا ومعروفة جيدة لنا، وفيها الكثير منها. حتى ليكاد الإنسان يفتنق من اكتشافه فجأة أنه يشاركهم مصائرهم بشكل أو بآخر، لأن

بشكل حلزوني، ولكن دائماً إلى أعلى». وفي "الهمج" للمخرج «اركادى كاتس» يقف في أعلى المسرح حلزون معلق بالأغصان مع العناقيد المغبرة والورود البيضاء اليابسة والفروع السوداء العارية. ويبدو كما لو كان نابتاً من العدم ومنتھياً أيضاً في اللاشئ. أما توجه الحلزون إلى أعلى فلا يجب أن نحمله تفسيرات وتؤويلات من شأنها إفساد الأمور، ويمكن فهمه ببساطة على أنه يرمز إلى الهدى وصل إليه عقم الأفكار وجديها بشكل لن يؤدي أبداً إلى أي شيء محدد. والمخرج هنا يضخم فكرة الحلزون إلى درجة اللامعقول، أو بعبارة أخرى إلى درجة الهزل والسخف. وتكاد تكون هذه الفكرة هي البطل الرئيسي للعرض. وبشكل عام يبدو أن فكرة الحلزون تتناسب إلى حد بعيد مع الفهم الآتي لمكسيم جوركي، من حيث الاستمرارية والتجدد والرسوخ. وهنا يمكننا القول بثقة شبه مطلقة بأن المخرج الوحيد والرئيسي والأساس لأعمال جوركي المسرحية هو الزمن نفسه، والزمن فقط. هذا الزمن الذي لا يكشف فقط وبدقة شديدة الأحداث والتركيبات الإنسانية لبداية القرن العشرين، وإنما يعرئ وجهات نظر هذه الأنماط والنماذج البشرية، ويكشف علاقاتها المباشرة وغير المباشرة بعجمل الأحداث التي مرت وقتئذ.

إن الأعمال الكلاسيكية اليوم تنظر بدهشة واستنكار ليس فقط إلى الروس، وإنما إلى جميع البشر، وتحاول وضع كل إنسان أمام ضرورات وتحديات الدروس التاريخية المتكررة. والسؤال الهام هنا يتردد بقسوة شديدة: هل نستطيع تحمل هذه النظرة بوعي ووضوح كامليين،

"الآخرين"، لأنه في كل الأحوال سيأتي الكثيرون، إن لم ننتبه.

إن الأعمال المسرحية لمكسيم جوركي لم تكن نتيجة الحلم الرومانتيكي بتحقيق المستقبل الشيوعي المزهري، بقدر ما كانت نتيجة للألم والفوضى. ونحن نعرف الآن، وبشكل واضح، كم كان هذا المستقبل الزاهر يبدو في نظر جوركي إشكالية كبيرة يجب أن تحل نفسها بقوانينها عن طريق الاستمرار والنقد الذاتي والاعتراف بالخطأ وممارسة التصويب والتصحيح.

وفي النهاية، وبعد مرور العديد من السنوات، نرى أنفسنا وجهاً لوجه مع البرجوازيين الصغار، والهمج، والآخرين. بالطبع نحن نختلف عنهم في أشياء كثيرة، وهم مازالوا كما كانوا، ينظرون من فوق خشبة المسرح إلى "الناس الجدد"، وإلى أي مدى هم بالفعل "جدد" وبصرف النظر عما إن كان الرد إيجابياً أو سلبياً، فسوف تظهر في النهاية إمكانية كبيرة لفعاليات هذا السؤال في المستقبل، إن لم تكن قد ظهرت فعلاً. أما بخصوص الاختلاف - اختلاف الجدد - فهناك بالفعل اختلاف يجعل صور القدامى من الهمج والبرجوازيين الصغار والأعداء باهتة وشاحبة أمام صور الجدد من الهمج والبرجوازيين الصغار. ولكن يبقى مكسيم جوركي، شتناً أو أبيناً، واحداً من الكلاسيكيين المتجددين دوماً، والذين يحتلون مكانتهم اللائقة ليس فقط بفعل اختلاف الإخراج الفني وجمالياته وتقنياته، ولكن بفعل الزمن كأفضل مخرج مسرحي يمكنه أن يعيد مكسيم جوركي إلى الحياة فتياً ورائعاً، ومشاكساً وعنيداً أيضاً.

حياتهم تشكل جزءاً ما من حياتهم الشخصية.

أما عرض «مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة»، فقد جاء وديعاً ولطيفاً على النمط التشخوفي. ويبدو أن هذا اللطف والوداعة، أو بمعنى أدق النعومة، لا يلعب المخرج فيها دوراً كبيراً، بقدر ما يلعب الزمن نفسه دوراً رئيسياً. ففكرة كوننا، بدرجة أو بأخرى، مشابهين لهؤلاء المترفين أو المرتاحين قد أصبحت قديمة، إلا أنها في هذا العرض تبدو جديدة على نحو ما، ومرة وقاسية، مؤلمة، مؤلمة لحد الموت، وهذا بدون شك؛ درس الواقع الآن، وفعل النظرة الآتية من هناك، من زمن جوركي.

وفي عرض "الآخرين" للمخرج "أدولف شاييرو"، فقد ظهرت بصمات المخرج القاسية، التي تؤكد على انهيار وسقوط منظومة ما من القيم مرتبطة بشكل جذري بصعود قيم أخرى ربما تكون مغايرة تماماً أو متضمنة لجزء ما مما سبقها، أو الاثنين معاً. كما تؤكد على أن المهزلة القائمة لم تبدأ فقط بالأمس، ولن تنتهي أيضاً في الغد. فالعالم يبدو مزحزحاً عن جميع نقاط ارتكازه وقواعده الطبيعية وهذا ما أوضحته الإطارات الخاوية المنحرفة على المسرح، والزوايا المليئة بالنفايات، والكؤوس التي يخلطون فيها الدواء بالسلم، وكأنهم يستعدون بشكل ما لقتلنا جميعاً. في هذا العالم الفظيع واللامعقول تعزف الأوركسترا الموسيقي الدينية، ويبدل الممثلون ملابسهم فوق خشبة المسرح، أمام الجمهور، وينزعجون ويتململون ويتعشرون في عالم بدون أحاسيس يعيش على الأفكار فقط، ونحن فيه لسنا

معجم للشعراء العرب طموح وناقص

فريدة النقاش

ابتغاء الإجابة وحتى يكون كما يقول الأمين العام للمؤسسة عبد العزيز السريح «أكثر تعبيراً عن واقع الشعر العربي في عصرنا الحاضر، وأن يضم معظم الشعراء في كافة أقطار الوطن العربي وفي المهاجر، وأن يكون أكثر يسراً على الباحثين والمهتمين للحصول على البيانات التي يريدونها، بل وأردناه أيضاً أكثر دقة وموضوعية...»

ويسجل الدكتور "محمد فتوح أحمد" رئيس لجنة الشعر وعضو هيئة المعجم بعد تجربته الطويلة في فحص المادة المقدمة والإعداد لكتابة التوطئة النقدية للمعجم:

«أن الشعر العربي الحديث إن اكتسى في منابته المتنوعة بأردية محلية متفاوتة الأصباغ والألوان، فإنه في التحليل الأخير- ينزع منزعاً فكرياً مشتركاً، ويسلك في التطور درجات متقاربة الملامح والقسمات ثم يصب في تيارات

صدر في الكويت مع بداية شهر نوفمبر ١٩٩٥ «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين» في احتفال كبير أقامته المؤسسة صاحبة المشروع وشارك فيه مائتا مثقف عربي من كل الأقطار، وأقيمت على هامشه عدة أمسيات شعرية افتتحها شاعر مصري بقصيدة- فضيحة- ملؤها النفاق الرخيص، وردا عليها فيما بعد شارك معظم أعضاء الوفد المصري في كتابة قصيدة أخرى ساخرة قام بجمع أبياتها وترتيبها ووضع الهوامش لها الشاعر "حسن توفيق" الذي كتب هو نفسه عدداً كبيراً من أبياتها.

يضم المعجم سيرة حياة ونماذج من شعر ١٦٤٤ شاعراً من جميع الأقطار العربية جرى اختيارهم من بين ٣٢١٤ من المتقدمين أي بنسبة ٥١٪.

وكان المعجم الذي يقع في ستة أجزاء من القطع الكبير المطبوع طباعة فاخرة قد تأخر عن مواعده لمدة تقرب من العام

من دخول المعجم ولو لم تصدر له دواوين شعرية ولذا ضم المعجم عددا من الذين ولدوا في السبعينيات وكانت الضوابط الثلاثة التي حكمت الاختيار هي السلامة اللغوية والسلامة الموسيقية والمستوى الجمالي والغنى.

وتخبرنا المقدمات المختلفة أن عددا من الشعراء قد رفض الانضمام إلى المعجم دون أن تسوق لنا حججهم، ولكنها تقول في مجال آخر إن بعض النصوص قد تم استبعادها لأسباب سياسية أو دينية وهو ما يضع علامة استفهام حول مدى حرية الشعراء حقا في اختيار نصوصهم ومدى سطوة المحرمات الشائنة في الوطن العربي والتي تمارس رقابة ضمنية على الإبداع.

وقد ناقش المجلس مطولا غرض قصيدة النشر. وأوصى بقبول شعراء قصيدة النشر وضم المعجم بعض أبرز مبدعيها وإن جاءت معظم النماذج من الشعر العمودي ثم شعر التفعيلة ثم قصيدة النشر متجاهلا شعر العامية وامتد اهتمامه إلى شعراء المهجر ولواء الاسكندرونه حيث قام رئيس المؤسسة بإيغاد كل من الدكتور على عقلة عرسان عضو مجلس الأمناء والأستاذ تحسين إبراهيم مدير مكتب عمان وعضو هيئة المعجم إلى اللواء المذكور خلال الفترة من ١٩٩٥ - ١٩٩٦ - ١٩٩٧ حيث زار العديد من المدن والقرى بحثا عن الشعراء الذين يكتبون بالعربية، ومن هذه المدن والقرى، إنطاكية والإسكندرونه، وأضنة والصربيات، ومبجد الوهاب والنتل.. وغيرها، وعلى الرغم من بعد المسافات وعورة الطريق، وملاحظات من تصف الشعراء والأدباء وامتناعهم عن مقابلتهما خوفا من ملاحظة المخابرات، فقد تمكنا من مقابلة بعض الشعراء واستيفاء

وانهار فنية تكاد تكون محكومة بقوانين وأعراف تاريخية وجمالية لا يعوزها التناغم والانسجام.. ولعل هذه الخلاصة أن تكون هي أهم إنجاز فعلي للمعجم حيث يؤكد الإنتاج الشعري الجديد ما أصبح في زمن الهزائم والخيبات القومية مشكوكا فيه ألا وهو وحدة الثقافة العربية وتنوعها في أن كأحد الأسس التي ينهض عليها مشروع التوحيد القومي المرتجى.

كذلك فإن ظاهرة اهتمام بعض الأثرياء العرب النفطيين من أمثال عبد العزيز سعود البابطين في الكويت الذي أنشأ مؤسسة للإبداع الشعري باسمه وسعاد الصباح التي أنشأت مؤسسة للنشر وجائزة باسمها، وسلطان العويس في الإمارات العربية المتحدة الذي أنشأ جائزة ثقافة كبيرة باسمه هي تعبير جنيى عن وعى البورجوازية العربية بذاتها القومية وبحقيقة المخاطر التي تهددها وهو وعى عبر عن نفسه بغلبة الانتماء القومي على مؤسسة القبيلة والأسرة والوطن الصغير وهي خطوة وإن جاءت متأخرة ولا أريد أن أقول بعد فوات الأوان، فما تزال أمام العرب إمكانيات لتعويض تأخرهم، فقد كانت وما تزال ضرورة حتى تلعب أموال النفط دورها الحقيقي في نهضة العرب متجاوزة ذلك الدور الضرب الذي طالما قامت به ما اصطلح على تسميته بثقافة البترول والار.

وقامت خطة المعجم على الجمع الميداني للمادة بواسطة شبكة واسعة من المتدربين، ومن خلال الاتصال المباشر بالشعراء واستكتابهم سيرهم الذاتية واختيارهم بأنفسهم نماذجهم الشعرية التي يرونها أفضل ما يمثل فنهم الشعري على أن لا يحرم شاعر عربي جيد

أظهر العرب على مدى التقدم العلمي والثقافى الذى بلغه الأوروبيون، ووضع أمامهم نموذجاً للتطور حاولوا احتذائه فيما بعد، وأثار فيهم مكامن الدهشة..»
ويختلف الباحثون الجدد فى التكوينات الاجتماعية الاقتصادية وفى التاريخ مع هذه الفرضية الشائعة حول بدايات النهضة فى مصر، ويرون أن ما يسمى بصدمة الحداثة التى تلقاها المصريون عبر الحملة الفرنسية كانت صدمة زائفة، بل معطلة لأن بذور النهضة كانت قد نمت ذاتياً فى أحشاء المجتمع المصرى الذى أخذ يتقدم بثبات نحو الرأسمالية، وبدراسة كتابات الشيخ حسن العطار أحد التلامذة النابيين لشاعر مجهول يدعى «إسماعيل الخشاب» يمكننا أن نستدل على هذه البداية الأخرى للنهضة.
كذلك فإن فكرة «الحاق» التى يتضمنها تطلع المصريون مندهشين إلى الغرب الذى جاء إليهم مع الحملة الفرنسية كانت على كل المستويات فكرة مدمرة لأنها من وجهة المدرسة الجديدة فى التحليل الاجتماعى الاقتصادى التاريخى قطعت الطريق على النمو الذاتى والمستقل نسبياً والمرتبط ببيئته للنهضة المصرية. ثم العربية لاحقاً، وذلك على العكس من مجمل فرضيات بل ومسلمات ونتائج الأبحاث الاستشراقية سواء أنجزها مستشرقون أوروبيون أو محليون.
ويقول الباحث المصرى يحيى محمد «إن هناك أكواماً من الوثائق مكدسة عن هذه المرحلة من تاريخ مصر لم يقرب منها أحد بعد وهى تحتاج لإجهود مشـرات الباحثين والمؤرخين المسلمين بالأدوات والمناهج العلمية الجديدة والمتحررين من أسس النظرية المركزية الأوروبية الاستشراقية ومن مديح الذات القومية لى يبسطوا لنا حقيقة تاريخنا وعوامل

استمراراتهم..»
كذلك جرى ترتيب المعجم هجائياً دون النظر لتقسيم الجنسيات والدول ويجرى الإعداد لترجمة المعجم إلى لغات أجنبية والإعداد لطبعة ثانية تتلافى بعض الأخطاء التى وقعت فى الطبعة الأولى ولكنها بالقطع لن تزيل هذا اللبس الذى وقع فى تعريف «المعاصرين» بأنهم الأحياء فقط - وقت إعداد المعجم. وهؤلاء الذين يكتبون سيرتهم بأنفسهم الشئ الذى يجعل الاحتياج ملحاً لمشروع آخر أكبر وأوسع ينتج معهما يتعامل مع الوطن العربى الحديث كله، أى منذ نشوء الحركة القومية فى نهاية القرن الثامن عشر فى مصر، ولعل الأثرياء العرب يتعاونون مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم للنهوض بمثل هذا المشروع الضخم الذى لابد أنه سوف يستفيد من الخبرات الكثيرة المتراكمة فى التحضير للمعجم البابطين وإصداره، وخاصة بعد أن قامت المؤسسة بإنشاء هيئة دائمة لمشئون المعجم، وبعد أن حيا مندوب المنظمة العربية مندور المعجم باعتباره إنجازاً عربياً طالما حلمت به المنظمة.
أثار الدكتور «محمد فتوح أحمد» فى مقدمته النقدية للمعجم مجموعة كبيرة من الأسئلة عن تطور الشعر العربى وصولاً إلى القصيدة ما بعد الحداثة، وهى فى الحقيقة أسئلة النهضة العربية ذاتها التى يرى أن من المرجح - وكما هو شائع فى كتب التاريخ المدرسية - «أن يكون أبرز هذه الشروط الأساسية التى حددت أوليات النهضة هو ازدياد تفاعل العلاقات السياسية والاجتماعية والثقافية بين الغرب الأوروبى والمشرق العربى..»
ويضيف «ويمكن القول بأن الأثر الأكبر لاحتكاك الشرق العربى بالغرب الأوروبى عبر الحملة الفرنسية قد تبلور فى أنه

التجربة الشعرية مابعد الحداثية تضعنا أمام مآزق حداثتنا المشوهة كله.

ومثلاً فإن «ظاهرة التدوير التي غدت تستأثر برقعة فسيحة في المساحة الشعرية، وقد كان قصارى ماندين به تلك الظاهرة أنها تطفئ الإيقاع، وتجهد المتلقى في اللهاث وراء الشاعر حتى ينتهي إلى قرار بيت يمكن التوقف عنده، ومع ذلك فقد كان هذا الجهد محتملاً في ظل ضيق الظاهرة ومحدودية نطاقها الشعرى، ولكن ماذا يقال الآن وقد امتدت أصابع التدوير فأضحت تستغرق - أحياناً - رقعة القصيدة بأكملها، وحتى غدت وحدة المقطوعة، أو وحدة العمل برمتها محل السطر الشعرى؟!..

وهو يضيف:

«وأخشى ما نخشاه أن تفضى نمطية الإيقاع - بالدوران داخل أوزان بعينها - إلى نمطية التصوير والتعبير، وقد بدأت نذر ذلك بالفعل، لأن الإيقاع ليس كيانه موسيقياً أصم، بل هو قادر على أن يستدعى إلى زمن المبدع جملة الرموز والصيغ التي ارتبطت به بحكم التكرار والمعاودة...» (٣)

وتشخص «يعنى العيد» التي درست الشعر العربي الحديث دراسة متعمقة الأزمة قائلا:

«أود أن أقول إن توجهها في روايتنا يشكل مفامرة جدية في اكتساب هويته العربية، بينما يتغرب الشعر، دون أن يشمل التغرب الشعر كله، ما أقصده بكلامى هو الطابع الغالب...»

فهل يا ترى قفز الشاعر الجديد في الهواء مقتلعا نفسه من الأرض لاهثاً وراء فكرة «اللقاق» المجنونة قاطعاً جذوره مع الماضي بخييره وشربه؟ أم أنه مآزق الواقع المتشظى نفسه من وطن يتراجع ولا يبقى للشاعر كما يقول البعض أى يقين ملموس

تطورنا وإخفاقنا خاصة بعد أن رحل الاستعمار القديم تاركا آثاره الدامية على جلودنا وعقولنا مفسحاً المكان لاستعمار جديد أشد قوة وإن كان أكثر دهاء، إذ تخلقت في ظله تبعية ثقافية تسرى في الهواء الذى نتنفسه عبر سطوة الإعلام ووسائل الاتصال التى تتقدم كل يوم، فتأسسرتنا وتخطف أبصارنا وتجعل مشروعتنا الخائب للحاق مجرد وهم وسراب نظل نطارده دون جدوى.

تقول النافذة يعنى العيد:

«لقد تعرضت ثقافتنا في تاريخها إلى كسور حادة وفواصل قطعية، فاهتزت، أو تخلخلت عملية الإضافة هذه، وبدا ما أنتج من نصوص خارج سياقها، أو خارج حركيتها وتبلورها في سمات وخصائص.. الغزوة الفرنسية البونابرتية التى أريدت حملتها العسكرية بحملة ثقافية، بهرتنا بهذه الثقافة، بعلمها وفي ضوئها وصلنا ما أضيف خلال فترة سابقة بالانحطاط، لم يستوقفنا طابعه اليومى ولغته المجاورة للعيش...» (٢)

ولعل في محاولات الجماعات الشعرية الجديدة في مصر لإعادة قراءة إنتاج هذه الفترة، خاصة ذلك الإنتاج الذى استبدته المؤسسة الرسمية وهمشته بل وعاقبته بسبب طابعه التمردى الاحتجاجى الكاشف أن تكون إحدى البدايات الجدية لإضائة المسكوت عنه في تاريخنا الثقافى وفي الشعر على وجه خاص، والوصول إلى نتائج جدية في هذا البحث الجديد سوف تكشف عن بدايات أخرى لكل ما هو حديث في ثقافتنا ويصبح قول الدكتور محمد فتوح «لقد إنصدم على تجربة «الجديد» في شعرنا المعاصر قرابة نصف قرن» - يصبح قولاً في حاجة إلى مناقشة أخرى.

ومع ذلك فإن إشارات المتكررة لمآزق



المبدعين التي أصبحت أسلوباً معتمداً كمصدر للنقد.

الهوامش

- ١- د. محمد فتوح أحمد، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ج ٢ ص ٤٦ - الكويت
- ٢- د. يمني السعيد ملاحظات حول نقدنا العربي، الرافد، أكتوبر ١٩٩٥ الشارقة- الإمارات العربية المتحدة ص ٦٤
- ٣- محمد فتوح أحمد، مصدر سابق ص ٧٣
- ٤- يمني السعيد، مصدر سابق ص ٦٤

سوى جسده؟ ولكن لماذا تتماسك الرواية إذن؟ وهل يا ترى أن تلك النماذج التي تتحدث عنها يمني العيد والتي تخرج من إطار "الغالب" تحمل سمات جديدة تتناقض كلية مع هذا الغالب وتفتح آفاق جديدة لتطور الشعر؟ يحتاج للرد على هذه الأسئلة إلى دراسات تطبيقية في نماذج هذا المعجم وفي عشرات الدواوين ومئات القصائد التي تصدر على امتداد الوطن العربي مع التفاته خاصة لكل من قصيدة النثر وشعر العامية وشهادات

نحت

رحلة الفنانة منى السعودى:

الثقب أنف الحجر

رسالة عمان

محمد العامرى

العمل الفنى المنجز حيث شاهدنا الكثير من التخطيطات التى تحتوى على قصائد لها ولكتاب عرب. سأتناول فى هذه القراءة عمدة محاور قابلة للتأويل والصوار والنقاش:

١- الدائرة فى التكوين.

٢- الثقب.

٣- حساسية السطح النحتى.

٤- التراكيب الهندسية ومحاولة الدمج والانسجام بين الأشكال التالية:

١- القوس + المستطيل + الدائرة + الخطوط الأفقية والعمودية، المربع.

٥- الأبعاد المتفاوتة فى التراكيب الهندسية.

٦- التماثلات الشكلية.

وتنطبق تلك المحاور أيضاً على الرسومات التى تشكل معادلاً موضوعياً للمنحوتات ولكنها على الورق. وهناك ملاحظة أن

فى هذه القراءة سنحاول أن نطرح معظم ما أرادت أن تقول الفنانة منى السعودى فى رحلتها الفنية منذ عام ١٩٦٥-١٩٩٥ من خلال تفسير الخطوط والمنحوتات التى أنجزتها فى هذه المسافة الزمنية. حيث أنى أجازف فى الكتابة عن فنانة لها خصوصيتها ورحلتها الطويلة التى أثبتت من خلالها حضورها العربى والعالمى. حيث انتشرت نصبها فى باريس والمتاحف العربية والعالمية وأشكالها تناول هذه الرحلة هى عدم الوقوف على كل المنجز لدى الفنانة فى خلال تطوافها المستمر ابتداء من بيروت إلى عمان وباريس ومعظم مدن العالم. حيث أثنى قد حظيت بمشاهدة الخطوط والخطوات الرئيسية فى رحلتها الفنية ابتداء من التخطيط بالأحبار وانتهاء بالأشكال النحتية. ولا ننسى تجربة الكتابة الشعرية لدى (منى السعودى) ومدى تأثيرها على

مدرّوس ضمن حالة من الانسجام التام في الشكل. وإننا نلاحظ حين تطرح صيغة المربع غالباً ما تعود وتتبعه بدائرة وبناء مجموعة من الأقواس والانحناءات خارج ذلك المربع كإسرة بعض الخطوط بالتفاوتات العميقة (التصرف بالابتعاد) من خلال الإبراز والقطع.

(٣) حساسية السطح النحتي: أدت الفنانة اهتماماً كبيراً في أشكال الحساسيات والملمس لدى الحجر التي تعمل عليه، فقد استغلت مثلاً تعريقات الجرانيت الطبيعية لإبراز السطح المصقول والتعويض عنه بتلك التعريقات اللونية، وكلنا نشاهد سطوحاً أخرى ذات ملمس مختلف تماماً باختلاف الخامة، أقصد نوع الحجر المعمول به، وتقاطعات الإنميل وإبراز نتوءات استاتيكية متواترة جعل من السطح الخارجي للعمل جمالية خاصة، ويذكرني ذلك بالطبقات التي يتركها جويكومييتي على أشكاله النحتية التي ادعى بعض النقاد أنها لا تفيد العمل ولكنهم تراجعوا عن ذلك فيما بعد حيث اكتشفوا أن السطح لديه هو عامل مهم جداً في التكوين، وإنني أذكر جويكومييتي بعيداً عن تأثير الفنانة منى السعودى به ولكنني ذكرته لخصوصية السطح الذي تنجزه الفنانة في منحوتاتها. فهي تعتمد لترك مساحات متفاوتة ذات ملامس مختلفة من أجل إغناء السطح وإخراجه من طور المألوف.

(٤) التراكيب الهندسية في النحت: فالم تأمل للأشكال المطروحة يجد أن الروح الهندسية في الشكل، هي الغالبة من خلال التصرف في تلك الأشكال على صعيد تركيبها وصياغتها وأوضاعها في الشكل، فهي تخلق الانسجام بين الدائرة والمربع

التخطيطات تأخذ جانباً آخر في القراءة الفنية إذا عملنا جانب الأفق الفراغي للنحت حيث نراه على الورق، من خلال المساحات الفارغة (الخلفية) في مساحة الورق إذا اعتبرنا أن الخلفيات التي تحتوى عليها تلك التخطيطات هي أفق مفتوح خارج الورق.

(٥) إن المشاهد لأعمال الفنانة يلاحظ تكرار الثقوب في معظم أعمالها، إن هذه الثقوب هي دلالة واضحة على طرح متنفس فراغي للعمل النحتي الذي يحتوى على الكثير من الصلابة لانتشار الخطوط الحادة وهي بذلك تضع حلولاً لكتلتها النحتية، فالثقب لديها هو أنف الحجر الذي يتنفس منه الشكل والذي يضعنا أمام مساحة جديدة من الفراغ المريح في الكتلة. وكان الفنانة تبني عملها من خلال ذلك الثقب الذي تحيط به مجموعة من الأعماق الهندسية كالدوائر والمربعات والمستطيلات المركبة تركيباً تدريجياً يبدأ من الثقب وينتمى في الخط الخارجي للعمل. مستفيدة من التقاطعات الشكلية للخطوط لتخلق تكويناً متناغماً ومنسجماً ضمن منظومة إيقاعية واضحة تظهر من خلال ترددات الخطوط المتواترة والمتلاحقة في تكوينها، ويظهر ذلك جلياً في النصب الموجودة، في باريس حيث تلاحظ الخطوط الأفقية المتواترة التي تشكل إيقاعاً متوازناً تماماً ومقطوعاً بشكل أفقي آخر ليكسر استاتيكية الخطوط الأفقية.

(٦) الدائرة: الفنانة مهووسة بشكل غريب بظلال الشكل الدائري الذي يطفئ على معظم تخطيطاتها وتكويناتها، مما يأخذنا للحديث عن تلاحم الكتلة لدى الفنانة في مشاهد الأقواس المركبة والمتداخلة بشكل



الشكل فارغة، وكذلك على اليسار على نفس مستوي الخط البصري للشكل ونلاحظ أيضاً ظهور التموجات في وسط الدائرة وتقابلها ذات التموجات وذات الإيقاع، حتى يظهر ذلك بلون الجرائيت. كل هذه التماثلات كانت عاملاً مساعداً لثبات وتوازن الشكل المطروح.

بقي أن نقول أن الفنانة منى السعودي هي واحدة من اللواتي برزن بشكل كبير على صعيد النحت، وتعتبر من الأسماء اللمعة في ذلك المجال. وأخيراً لابد من ملاحظة أن التخطيطات التي تنجزها الفنانة ماهي إلا صور أخرى لمنحوتاتها الموجودة في الفضاء، ولو قارنا بين التخطيط والنحت لوجدنا ذات الروح وذات الحساسية والأشكال، وكأنك أمام تخطيطات أولية لمنحوتات كبيرة.

بين (الأفق والعمود)، كل ذلك يظهر في خلال ترتيب هندسي جمالي له خصوصية عالية في الطرح البصري لدى المشاهد، واستخدام الأشكال والخطوط الهندسية يعطى عامل القسوة في الشكل وعامل الجمود ولكنها وضعت لذلك مجموعة من الحلول الفنية المعقولة للتخلص من ذلك الجمود.

ومن الملاحظ أن الفنانة قد نجحت نجاحاً كبيراً في الحفاظ على توازن الشكل، ثابتاً لا يهتز، ولا يتأثر ذلك إلا من خلال خبرة كبيرة لدراسة التكوين والقاعدة بكل معطياتها.

(٥) التماثلات: إن التماثل في الشكل في أعمال الفنانة هو الذي ساعد على ظهور الميزان البصري للمشكّل، فنلاحظ مثلاً في (نصب) النهر (١٩٨٢) وجود تماثلات واضحة، إذ هناك ثلاث مساحات على يمين

نقد رواية

وائل رجب: الكتابة على الحائط بعنف

سمية رمضان

للكتاب من قبل في مجموعة «خيوط على دوائر» ضمن خمسة آخرين أسماهم جمال الفيطناني الفرسان الستة (وهم أحمد غريب وأحمد فاروق وعلاء البربري ونادين شمس، ووائل رجب وهيثم الورداني). علمت كذلك أن وائل رجب يناهز عمره السادسة والعشرين فصدق في رأسي ناقوس يقول: الق نظرة ثانية فربما اكتشفت أنك اعتدت أشياء عليها ألا تظل معتادة. هذا لا يعني أنني لم أكن قد تنبّهت لأمر في الرواية حفزتني للكتابة، وإن لم تكن هي ذاتها التي استوقفتني في القراءة الثانية إلا أن حتى حدسي المبدئي غير المعقلن كان: إن هذا عمل صادق كتب عن سعي جاد، ركب بشكل فذ.

في القراءة الأولى بدت رواية وائل رجب خرقاً للمألوف يتخذ شكل ومضات تلمع فجأة من فلاش كاميرا

يبدو أنه من الآن فصاعداً علينا ألا نركن إلى توقعاتنا المعتادة عن جنس الرواية (الذي طالما حير النقاد تعريفه على أية حال).

إن نظرة سريعة على ماصدر عن دار «شرقيات» على سبيل المثال لشباب ينشرون كتباً لأول مرة يدلنا على اتجاه مغاير في فن القص عموماً وبالذات الرواية. وربما كانت شرقيات معياراً جيداً في هذا المجال لما عرفت عنها من اطلاع واسع على ما يكتب في الوقت الراهن واختيار دقيق لما تختصه بالنشر وذلك من منطلق رؤية متكاملة أصبح كتالوج الدار يعكسها بوضوح ينبيء باستمرار التزامها بنشر الإبداع الأدبي المتميز في إخراج متحيز رغم الصعوبات. ولذا فإننا عندما شككت في قدرتي على تصنيف «داخل نقطة هوائية» تمهلت لأنى أعلم أن شرقيات نشرت



خصائصها وقلبه يدق بشدة لكن صوته أبدأ لا يرتعش، فيجد القارئ المتفاعل نفسه وهو يشارك رغماً عنه في تشخيص مرض يقع تأثيره خارج نطاق النص وذلك من خلال عملية تبدو وكأنها تتم بلا عون يذكر من الكاتب اللهم مهمات تقريرية سريعة من حين لآخر. ولذا فقراءة الفصول الخمسة في رأيي تتم على أساس أنها منظر الشريحة وقد التقطت لها صوراً مكبرة (أو سلايدز أخرى في هذا السياق) من زوايا مختلفة معروضة على خلفية بيضاء تنطفئ وتضي مع حركة تغير الصورة على ماكينة العرض وهي القراءة التي تشجعنا عليها العناوين التي اختارها رجب لفصوله:

ألعاب الماء والهواء

تحت الأسقف المنخفضة

الحياة الأخرى

مع اختلاف الزوايا

وكلها تصلح أن تكون عناوين لدرس متقدم في الأحياء وذلك باستثناء الفصل الأول المسمى: «صوت الكاميرا.. تك.. تك» فهذا الفصل يقف على حدة يفرش أرضية أو يبيض الخلفية بمعنى يدهنها طلاء أبيض حتى تتسنى الكتابة، وهو بمثابة شاشة العرض أو حائط العرض. هو فصل الكتابة فيه تأهيلية للقارئ وكأنها تحضير، بلغي ويمحو ما كتب من قبل يصدد عائلات الريف. فصل كتب لفعل القطيعة مع المؤلف عن طريق استخدام هذا المؤلف ذاته وبالتالي فهو لا يشئ إلا بأقل القليل عن الصدمات المتتالية الباترة التي تتلاحق في بقية الفصول/ السلايدز والتي يوفر لنا الكاتب مفاتيح

سريعة تنير مشهدا يراه القارئ خاطفاً ثم ينطفئ ويضي الفلاش مشهداً آخر. وهكذا دون أن يكون بين المشاهد أي رابط ماعدا شخصيات واهية تظهر وتختفي وتتلاقى على أساس أنها تنتمي لأسرة واحدة. ولذا بدت عناوين الفصول الخمسة وكأنها حوائط حاجزة أكثر منها جدراناً تسمع من ورائها أصواتاً تصل ما بين تلك العوالم التي تبدو وكأنها بلا رابط. إلا أن النظرة الثانية أضافت إلى هذا المظهر بعداً يؤكد مقصد الكاتب من هذا التقسيم الأشبه بالمحركات المنفصلة، كما يؤكد مقصودية خروجه على استراتيجيات السرد المألوفة في حالة وصف حياة العائلات بتطورها الكرونولوجي المعتاد. فعلى الرغم من أننا بصدد رواية تقع معظم أحداثها (لقطاتها) في قرية اسمها «الخامدية» في دلتا مصر يأهلها جيلان متعاقبان من الأعيان الذين يسرى عليهم قانون الحياة من موت وميلاد ومرض ونكاح، مثلما في التناولات المعتادة لتيمة تعاقب الأجيال، إلا أن المكون الملصق هذا يضرب به رجب عرض الحائط في سبيل مقولة جديدة تماماً في إطار تضاهيات لعلاقات تخدم رؤية الكاتب (أي وجهة نظره) وتعمق مفهومه للكتابة وهي علاقات المرض بالصحة، الغذاء بالإخراج، الحياة بالتحلل.. يغلفهما رجب في أسلوب إكليبتكي تشريحي بارد لكنه واضح وضوح الكتابة على حائط بخرمض ويتم له بذلك حسب قراءتي إعادة تقييم علاقة الكوني بالجزئي. ولا يقلت منه الهدف مرة على مدى صفحات الكتابة، يظل يكتب من موقع عالم جريء أمام شريحة يعرضها علينا وهو يحدد

دون تورية وبثقة وشجاعة ليتواجه القارئ مع تابوهات اللغة التي تقوِّعت في تلافيف فكرنا فمنعتنا عن التعامل مع مشاكلنا الفعلية، الحقيقية، الواقعية في أمور الجنس والمعتقدات.

والأداة التي اختارها رجب لفعل العنف ذلك هي اللغة المباشرة الصريحة يتناول بها حياة شخصياته البيولوجية في شبقتها ومرضها وموتها والمظاهر الثقافية المستمدة من ردود الأفعال الجاهزة لما يسمى في علم الانثروپولوجيا «طقوس التخطي» ، فيستعمل بلا وجل كلمات صادمة لأنها مستقاة من واقعنا الشفاهي بدلاً عن الاكليسيات المعتادة فيقول: خراء طيز، متى إلخ في سياقات تربط بين المظاهر البيولوجية للوجود وما يغلف الحال الإنساني من خوف أو تواصل، ألم أو فرح، صحبة أو اغتراب، والسعى وراء دال ومحفز، ربما ذكرنا بسعى صنع الله إبراهيم في الكثير من أعماله، كما يذكرنا بلا هوادة بنقيضه ومقتضى وجوده وهو النفاق اللغوي الذي يميع الوصف ويهرب من المواجهة، يمثله على مستوى المعاش بعض أطبائنا في الهروب من استعمال كلمة «براز» التي عادة ما يستبدلوها «بستول» الانجليزية! ورجب لا يخونه غضبه المتمالك إلا مرة واحدة وهي للأسف المرة التي كان من الممكن أن تعبر بشكل أكمل من غيرها عن المزج البديع الذي نسجه ما بين الكوني والجزئي، في الفقرة التي يصف فيها عبده «عندما بدأ يشعر أن الوجود قد بدأ يخرج من أسفله». إلا أن تلك في رأيي هي الكبوة الوحيدة

شفرتها في فقرتين تقرباننا من مفهوم رجب للكتابة. الأولى وهو بصدد وصف عبده يضاجع امرأة تؤله أظافرها وهو وصف يبدأ بتداعيات الحلاقة عند الصلاق ويمر بمفردات امتحان في البيولوجي، يقول في نهايته:

«[....] الإيقاع كان إكمال الفراغات [....] النقط الت/ي يتم الكتابة عليها في هذا النوع من الأسئلة مهمة المستحسن [....] تحولت النقط إلى خطوط . بدأ في تحريك عضو الكتابة في حركات عنيفة أدت إلى خلق لغة بكر في اختراقها للمألوف « ص ٧٠. أما الفقرة الثانية المفتاح لهذا النص التأثير الصارخ فأقل حدة وعنفاً: تمثياً مع موقف مختلف يصف فيه مدفن العائلة من داخل غرفة الدفن: «الجدار يمكنه أن يؤدي أدواراً كثيرة في حياة الإنسان يكون محدداً أساسياً لأماكن الفراغ أو يكون حاجزاً بين شخصين يرغبان في تخطيه أو لا يرغبان. لكنه في هذه الحالة يكون موصلاً جيداً للصوت» ص ١٠٢ في الفقرتين وتحت مظلتى فعل التكاثر وتفاصيل الغناء من تحت مظلة الحياة والموت يقف بنا رجب أمام اشكالية على مستوى آخر: اشكالية الصفحة البيضاء، الجدار الذي طلى أبيض في الفصل الأول ، كيف يملأ فراغه؟ وكيف تترك فيه فراغات، تنم عن الحدود وتخطيها؟ ويبدو أن رجب قد حدد موقفه تماماً من البداية: الفراغ يملأ بالعنف، بتشريح المألوف حتى يفرغ آخر قطرة في جوفه، ينزع الهالات عما ألغنا تعتيه في ضباب المستور والمقدر، بتسمية السميات بأسمائها



وهو لون اللبن الواقى من مضار الأشعة على الصحة، تتقياً مرضاً على شاشة عرض الأشعة وهو حتى لون المادة التى تفصل بين «القشور البرتقالى وحبوب الماء البرتقالية»، واللون الفيصلى بين الدم والعرق.

الأبيض هو لون الحائط الذى يؤكد الكتابة كما يؤكد فراغاتها، إلا أنه قبل كل شئ لون الضوء الذى يسلطه رجب وراء صورة (السلاليدز) ليحسك به كل ألوان قوس قزح الواهية، المزوقة ينشرها على الحائط فى احتجاج صارخ على الزيف فى لغة يومية عن أشياء يومية تكتسب أبعاداً ثورية عميقة على عادة تمكنت منا كثيراً: عادة الضوف من سؤال المؤلف. فكانه يصرخ قينا: انتبهوا!

فى كتاب يسعى بقسوة بالغة على الذات إلى الخلاص من التسوييف والتزييف وضرب الحجب على مظاهر الحقيقة غير الجميلة من خلال مواجهة الجمال بالقبح، النظافة بالقذارة، الغذاء بالإخراج والحياة بالموت، المذهب بالقدس فتتكشف لنا مدى قدسية الحياة بكل ما فيها أو لزوم الواحد للآخر على حسب موقعنا منها. وربما كانت تلك المعادلة التى يزنها رجب على مدى الكتاب وراء الأهمية المعطاة فى النص للون الأبيض على تعدد الألوان «المتشورة» على صفحاته. فالأبيض هو الفش؟ يصل بين شقى المظاهر المختلفة فهو لون اللبن فى فم الرضيع يفصل بين حاجته للغذاء وحاجة أبيه الجنسية، وهو لون المنى الفاصل بين الطفولة والنضج الذكورى

«الحب فى المنفى»

نحويل الوقائع إلى سرود

مسعود شومان

إبراهيم فتحى: الإنسان فى المآزق

هذه الرواية تناقش دراما الإنسان فى التاريخ، لكنها ليست كتاباً فى التاريخ، فهي تصور الملامح العقلية والوجدانية للإنسان فى المآزق الذى تعيشه فى أيامنا هذه، ولا يجب أن تقرأ الرواية على أنها سيرة ذاتية، على الرغم من أنها تأتى على لسان راو واحد، وهو الذى يتحدث بلسان الآخرين حينما يفرد لهم الكلام داخل بناء الرواية، فالرواية متعددة الأصوات على الرغم من وحدة الراوى، والسؤال المهم هو لماذا أشارت "الحب فى المنفى" كل هذه الضجة.. ذلك لأنها تمسك بتلابيب الموقف، وطعم اللحظات التى نعيشها، هذه الرواية عن زماننا، لذا فهي تكشفه له، وهي تتحدث عن زمنين: زمن موضوعى وزمن شخصى، خاص فالزمن الموضوعى حافل بالبشاعات والموت والخيب، فهي تصور عصرأ مليئاً بالجثث، وهذه سمة

كصوفى، راهب ينسج الكلمات فى أبنية لها حركية الوجود من شرق النخيل للخطوبة ومن خالتي صفية والدير إلى الحب فى المنفى، تكشف الذات عن نفسها معلنة عن دراما إنسانية، عن صراعات وتناقضات داخل الوجود الإنسانى، وتقدم ملامح فنية وخصائص جمالية لا تفتقر سوى بهاء طاهر. وقد كان لحضور رواية "الحب فى المنفى" بشكل طاع فى الحياة الثقافية أثر فى تجمع محبيه وعشاق كتابته فى الندوة التى أقامها "أبيليل القاهرة" كما حضرها عدد كبير من الروائيين والنقاد منهم إدوار الخراط، محمد البساطى، عبد العال الحمادى، يوسف أبو ربه، سليمان فياض، سعيد الكفراوى، هالة البدرى، وقد كانت الندوة مظاهرة حب لروح بهاء طاهر الإنسان - إبداعه - درس فى الكشف عن جماليات إحدى رواياته المهمة وهى رواية الحب فى المنفى وقد قدم صديقه الروائى سليمان فياض شهادة عن كتابته وعلاقته الإنسانية والفنية ببهاء طاهر، وقد قدم للندوة د. مدحت الجيار.

للموت ولديها رغبة في الغرق لتنتهي، وللشخصية هذه زمان (عام - خاص) وهما يلتقيان ليصنعا معرفتها وتعدد جوانبها، وارتطام الزمنيين يؤدي إلى مؤسسة الموت؛ موت الأمان، موت الحب والهزيمة التي تحيط بكل من يحاولون الخروج من جلودهم القديمة إلى عالم تسوده الحرية، والرواية رغم أنها تقدم لنا قصة حب إلا أنها ليست قصة حب مفتعلة أو إجبارية.

د. صلاح فضل

نلوب روحية عميقة

في البداية سأشتبك مع مقولة د. على الراعى ووصفه لها بأنها رواية "كاملة الأوصاف" وأختلف مع هذا الوصف للأسباب الآتية:

- إن وعينا بالمتخيل الروائى ينمو مع كل عمل روائى جديد.
- إن المقولة تلغى المسافة الضوئية بين الناقد والعمل الفنى.
- إن هذه المقولة تفتقر وصفة للرواية وكتابتها وبالتالي تعرف الروايات القاصرة والروايات "كاملة الأوصاف".
- أعتقد أنه توفرت لدينا الآن حصيلة من الأعمال الروائية التى يمكن أن نطلق عليها مصطلحاً نطلقه على الشعر وهو رواية المهجر، إذ إن هذا التيار من الكتابة أصبح تياراً عميقاً وأصيلاً.
- إن رواية المهجر التى تزدهر عند نهاية هذا القرن قد نشأت فى ظل لحظة من الوعى بالواقع الكونى، وهذا النوع من الروايات يمثل البعد الجمالى الكافى لأن تلقى نظرة كاملة على مجتمعاتنا عندما ينظر إليها من الخارج مع مقارنة أوضاعها بالأمكن الأخرى فى العالم، والكاتب يتمثل ذلك فى بؤرة مزدوجة ليقيم واقع مفارقة الأمكنة والأزمنة، رواية المهجر إذن تنبئ لنا هذه الفرصة لمعرفة هذه المفارقة، وتأتى "الحب فى الخفى" لتكون خطرة أصيلة فى هذا

عصرنا الذى يحيط به الأفق الدامى والاختناق، والرواية لا تقدم كتابة تسجيلية عن ذلك العصر وإنما تقدم السياسة والملاحظات العميقة داخل الذات، وسنجد أن الزمن الموضوعى يتحول إلى قصص.. إلى فعل إنسانى.. إلى صراع تاريخى بين قوى مختلفة ومتناقضة تلون عصرنا باللون الدامى، فالدراما فى الرواية تحول كل الوقائع إلى سرد قصصى، وتتحوّل الأحداث إلى دراما شخصية ولا يعيها تحدثها فى السياسة فهى لا تقدم كتابة نادية أو نائحة، لكنها تتحدث عن انكسار النموذج الرأسمالى واغتراب الشخصية فى العالم الأول / الغرب، فالمشكلة التى تطرحها الرواية ليست انكسار اليسار أو التحرك الوطنى، وإنما هى الخلفية السائدة وهى انكسار الاحتكارية الاقتصادية.

إن كتابة بهاء طاهر لا تترك للطريقة التبسيطية فى التفكير مجالاً، فنحن بإزاء قوى تدبر أمراً ما، تصنع قهراً ما لإعادة تشكيل خريطة العالم، والرواية تصور إنسان العالم الأول لا كما تصوره الإعلانات والإعلام المزيف لكنها تصوره مغترباً من ذاته الحقيقية، وتصور تعاسته، هذا العالم الذى يلهث وراءه العالم الثالث لا يستحق أن نلهث وراءه، فلا وجه للحقيقة فى عالم تصدّره لنا الصحافة التى تسيطر عليها الصهيونية والرأسمالية العالمية، وهذا ما يرصده بطل الرواية وهو صحفى مصرى/ ناصرى أو هكذا يجب أن يقول لنفسه فى ساعات المساء، لكنه شخصية لا تستطيع أن تصورها ضربات سريعة من القرشاة، لأنه شخصية تتصنع لمجموعة من المتناقضات، وهى مصورة فى الرواية بشكل ليس نهائياً، فليست ملامحها نهائية غليظة، فهى شخصية تمارس أدواراً متعددة، شخصية ثورية تناصر الفقير وتذهب إلى أماكن مختلفة لتجابه هنا وترصد هناك لكنها ذات لها صورة مثالية عن نفسها، لذا فهى ترتطم دائماً بالذات الفعلية، وهى شخصية تتوق دوماً



الطريق.

إن بهاء طاهر كاتب واقعي حتى النخاع، وأحسب أنه يتخذ إجراء بالغ الأهمية حتى يحيل الشخصيات إلى رمز وهو لا يقوم بتمذجة الشخصيات في رواياته، فالشخصيات تتجاوز النموذج لتصبح رموزاً فائقة الدلالة، فهي تشير إلى جملة من الرموز الكونية التي تروسم بعمق حركة اللحظة التاريخية، فبهاء طاهر يبني نموذجاً حتى يستحيل إلى طاقة رمزية، فالكاتب يستحضر حديث "تولستوي" عن الأسر التي تتشابه في ندوبها الروحية العميقة، فالرواية تنقل لقرائها جوهر الأشياء التي يريد كاتبها أن ينقلها لنا.

إن الصيغة الغالبة على الرواية هي روح الاعتراف الدرامي وهو ما يؤكد حتمية ما حدث، والإقرار بقبوله، والقارئ لهذه الرواية يواجه الآتي:

قرب المسافة الشديدة بين الواقع والمتخيل.

طبيعة التقنيات التي يستخدمها الكاتب فهي تسير في النمط الزمني المعتاد دون أن أي ابتكار جديد.

- إن تجربة بهاء طاهر في أعماله السابقة لها كسوفها التجريبي وكانت تنقسم باللعب بالزمن وبالصورات وبتوظيف الأسطورة لكننا في الحب في المنفى نجد أن بهاء يعضى في زمن معتاد دون أن يقترح تقنية طليعية غير التي تستخدم عادة، وهذا ما يؤدي إلى الانزلاق على سطح التجربة دون أن تكشف جديداً، وهذه الرواية يغيب عنها تقنيات إجادها خاصة توظيف الأسطورة والفوس في أعماق الذات، بالإضافة إلى تعدد الأصوات، أما في هذه الرواية فإن بعض الشخصيات قدمت بشكل نمطي مثل شخصية الشيوخ فهي شخصية تعيش في زمن ما قبل السبعينيات، والرواية ذات طابع سياسي طغى عليها، وتغير الظروف يجعل مخاطبة الماضي نوع من المعاشية بأثر رجعي، فمشكلة الرواية أن السياسة لم تتحول فيها إلى تقنيات جمالية وهذه المشكلة تحول بعض أجزاء

الرواية إلى طعام بانث. إن الحكايات التي تتخلل الرواية يمكن اعتبارها مجموعة من القصص القصيرة التي تبطن الرواية وتسهم في بنائها الرواية، وتكشف لحظاتها وتبرز الملامح الشعرية من خلال هذه التنويعات، لكن الرواية تنجح في السرد الذي يحقق به شعرية عالية، وذلك من خلال تتبع وبناء إيقاعات العواطف، فالكاتب على الرغم من قدرته التحليلية يمتلك قدرة في نسج العواطف والتلاعب بإيقاعاتها، والقارئ لن يستطيع أن يمنع أن تندى عينيه في بعض اللحظات، لذا فأننا نعتقد أن قراءة الرواية في صمت سيكون له تأثير ملحوظ.

وشعرية هذه الرواية تبدو في ثنائية الداخل / الخارج، وبهاء طاهر يصنع تلك التقنية بمكر وحرفية شديدة.

- إن صلب هذه الرواية مادة السياسة، لذا فالعنوان الذي كان جديراً بها ليس "الحب في المنفى" بل السياسة في المنفى، فالرواية واقعية حتى درجة الوثائق، وأعتقد أن وصف الكاتب لجازر بيروت وصبرا وشاتيلا لا يمكن أن يدخل باعتباره فناً روائياً لأنه وصف مباشراً استغرق صفحات عديدة، ولذا فهذا الجزء لا يصلح لرواية وإنما يصلح لعمل صحفي إعلامي، فالمادة لم تتحول جمالياً إلى مادة روائية، فلا بد من تقطيرها إلى صيغة جمالية تدخل بناء الراوي.

وأعتقد أيضاً أن نهاية الرواية نهاية مثالية وتبسيطية في تفسير الظواهر، وهي نهاية من الممكن أن تحفزنا إلى تفسير الظواهر بشكل أعمق، وهذه النهاية تقود حتماً إلى الموت، وربما موقف بهاء المثالي هو الذي يميز رواية "الحب في المنفى".

د. سيد البحراوي

المتحققون هم المزيفون

هذه الرواية قابلة للاختلاف، وهي رواية مهمة بهذا المعنى، أعتقد أنه أسى فهم

د. محمد برادة استثمار السياسة

لا شك أن بهاء طاهر صوت متفرد في الرواية المصرية والعربية، ولما رأى حول استثمار المادة السياسية في الرواية، ففي الخمسينيات كان الإلحاح على تحاشي الخطاب السياسي المباشر، لكن يخيل إلى أن هناك عودة إلى كتابة كل الأشياء بدون استغناء، لكن السؤال هو كيف يستثمر الكاتب العنصر السياسي.

إن رواية الحب في المنفى أوقفني فيها العلاقة بين الذاكرة واللغة فاللغة مجموع ما تحسه من ألم، والرواية مؤلفة من عدة لغات وهذا تعبير عن الانفصام بين الشخص، ومن ثم وراء الأزمة لغة مفرغة من حمولتها، فالزمن هو سبب الأزمة فهو الذي فصل اللغة عن ذاكرتها فكيف نستطيع استخلاص اللغة من ماض ميت هذا هو السؤال؟

عبد الحكيم حيدر الجمال في التعاطف

اختلف بداية مع النقد التفعلي لأي نص، ولعل اختلافي مع د. صلاح فضل يرجع إلى أنه رأى أن النص مفرق في السياسة لكنني أرى أن "الحب في المنفى" نص حول الإنعسان، ولم تكن السياسة هي الهم الشاغل للراوي رغم تحدثه في السياسة ولقد كان التعاطف مع الشخصيات سمة رئيسية في الرواية ولم تكن حيلة لغوية، فجاءت الرواية مصدرة الشخصيات التي رسمها بمهارة كاتب جميل هو بهاء طاهر، كما أن الكلام عن المسافة بين التخيل والكتابة يضعنا أمام وصفة جاهزة للكتابة، فلا يوجد في الفن الروائي درجة نستطيع تقديرها للتخيل أو المكتوب، وإنما الجمال ينبع من الخبرة الإنسانية المنقولة عبر الرواية.

مقولة د. على الراعي عن الرواية بأنها "كاملة الأوصاف" فقد استخدمها بالمعنى الدارج، فهو عندما استخدمها لم يعن كمال الرواية أو وضع خصائص نوعية لهذا النوع الروائي، إنني أرى أن المشكلات التي اعتبرها د. صلاح فضل مثالب في الرواية هي بعينها التي تميزها، فقيمة الرواية الأساسية هي أنها تقدم الحقيقة دون أن تفرض عليها خيالاً، فالواقع أصبح أكبر من أي خيال، فهل نلوم شخصاً تجرأ على قول الحقيقة بدون تخيل، فالرواية عمل فني ضخم لم يفتعل فيه بهاء أي حيل على الإطلاق ونجح في تقديم عمل يقوص في أعماق الأشياء وبالنسبة للتقنيات المعتادة التي تحدث منها د. صلاح فضل فإنني لم أر زماً خطياً معتاداً في الرواية، فهناك تراوح بين أكثر من زمن وهو ما أشار إليه د. صلاح فضل بمسألة الداخل والخارج، فقد يبدو لأول وهلة أن الخط الزمني مستقيم لكنه متداخل في الشخصيات، أما عن اتهامه بسطحية بعض أجزاء الرواية فهو اتهام خطير، فبهاء طاهر لا يستخدم الأسطورة بشكل مباشر لكنه يعمق الشخصية باستخدام الأسطورة، وفي هذه الرواية يستخدم أسطورة الطفولة التي أنجز من خلالها أسطورة الشخصية بالمعنى العميق، فأسطورة الإنسان هي التي تحكم بناء الرواية لا الدوافع السياسية، فالرواية رغم أنها تقدم عناصر سياسية لكنها تقدم أزمة الإنسان المعاصر في عجزه عن أن يكون ذاته، في ألا يكون إنساناً حقيقياً، ومن هنا يجب أن نربط بين الرمز الأساسي وهو أسطورة الطفولة وأحداث السرد المختلفة، فالجزء المكتوب عن صبرا وشاتبلا ليس عملاً دعائياً لكنه وظف بشكل جميل، أما عن النهاية المثالية فإنها تؤكد على أننا مقهورين إلى النهاية، فالمتحققون هم المزيقون، لذا فالنهاية جاءت بشكل جميل.

نبض الشارع الثقافي

إمام حامد

خيال إلا أن السريالية تجسم الخيال وتصدده وقد تربطه بالماضى بما فيه من تاريخ وتراث...

أو بالحاضر وما يحتويه من واقع أو بالمستقبل وما يحمله من المجهول وقد بدأت الحركة السريالية في مصر على يد فؤاد كامل ورمسيس يوتان وكامل التلمساني ثم ظهر عبد الهادي الجزار وحامد ندا ثم محمد رياض سميد، وأنا الآن أحاول تكملة المسيرة ويساعدني في ذلك خيالي.

منذ بداية الموسم الثقافي قبل أربعة شهور كان هناك أكثر من معرض لأكثر من فنان تشكيلي، وقد لاحظنا أن التراث ينال اهتمام الكثير من الفنانين التشكيليين ويحتل مكانة مرموقة بين إبداعاتهم ولوحاتهم، وقد أثار هذا الإبداع الفني داخلنا الكثير من التساؤلات ... ماذا يعني التراث بالنسبة لهؤلاء الفنانين؟

التراث في الألوان

نذهب إلى المركز المصري للتعاون الثقافي لزيارة معرض الدكتور السيد القماش الذي اختار له اسم (رؤية لإنسان القرن الواحد والعشرين) وهو معرض رسم بالأبيض والأسود (بالحبر الصيني). والدكتور القماش يعتبر من المهتمين بالرسم السريالي - في الجيل الجديد - وفي لقاء مع الدكتور القماش تحدث عن الحركة السريالية فقال: إن لها بدايات في العالم منذ أعمال ليناردو دافنشي ثم ظهرت عند الفنان بوش والفنان جويا ثم عند وليم بليك وتواصلت الأجيال ...

فكانت السريالية عند بيكاسو وأرنست وتانجى ثم سلفادور دالى. وفي الحقيقة إن السريالية مرتبطة بالأحلام ولها نور مع دراسات وعلوم فرويد ورغم أن كل عمل فني يحتوى على

أجداننا والتي تعتبر جزءاً من تاريخنا ، حيث شاهدنا ضوءاً يأتي من الماضي يفرش ظلاله على أرضية متيقة لمسناها بأقدامنا وعشقنا الأبواب الخشبية والأعمدة والأرض الحجرية. وانتقلنا إلى إحدى لوحات الفنانة ميرفت قاسم التي تصور لنا بالخطوط والألوان "حيا شعبيًا" عابقا برائحة التاريخ التي تأخذنا إليه المشربية والأروقة والأبنية التي تؤكد على الطراز العربي والمعمار الإسلامي العريق ثم نتوقف عند إحدى لوحات الفنانة صافيناز الخشت بعنوان "بائع العرقسوس" الذي يقف وسط حي شعبي.

وأخيراً نلتقي مع الفنانة ماجدة عيد ونتأمل لوحة "بواب العمارة ينتظر" وتقول عنها ماجدة عيد إنها من واقع الحياة والحقيقة أن معظم لوحات هذا المعرض الجماعي المشترك كانت من البيئة والتراث ومن واقع الحياة. ثم نترك أثيليه القاهرة ونذهب إلى مجمع الفنون بالزمالك وملتقى مع : * الفنان حسن راشد في معرضه الذي افتتحه دكتور أحمد نوار رئيس المركز القومي للفنون التشكيلية . مع مجموعة من الشباب المحب للفن التشكيلي... والفنان حسن راشد له دراسات حرة بكلية الفنون الجميلة.

وهو عضو بنقابة الفنانين التشكيليين وعضو بجمعية الفنانين والكتاب وعضو بجمعية فناني الغوري وله مقتنيات بمتحف الفن الحديث ووزارة الخار جية ومجموعات خاصة بأمريكا وفرنسا وألمانيا وهولندا .. وبمجرد أن شاهدنا لوحات حسن راشد تصفحنا التاريخ العريق للحضارة الشعبية التي غرست ورسخت جذورها في أحياء القاهرة المعز ، ويقول حسن راشد .. أنا أطوع كل

وكيف نجعل المتلقي المصري وخصوصاً المواطن العادي يتفهم ويتذوق الفنون التشكيلية؟ وما هي رؤى وآراء هؤلاء الفنانين؟.

وحول هذه التساؤلات كان هذا الحديث الطويل مع أكثر من فنان تشكيلي.

* كان أول لقاء في أثيليه القاهرة مع الفنان نبيل مكي الذي تخرج من معهد ليناردودا فنشى عام ١٩٦٣ وله تاريخ طويل مع فن الرسم على المسجاد وكان أول معرض أقامه في سنة ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ وكان بانوراما عن انتصارات أكتوبر بعنوان الاقتحام.

ويقول نبيل مكي: أنا أعز وأهتم بكل ما هو تراث في ذات المرأة وفي ذات الأشياء المصممة لأن التراث هو ميراث الأجداد وهو الأرض التي أنبتتنا والتي نقف عليها.

ثم نلتقي مع مجموعة من الفنانات في معرض جماعي مشترك بأثيليه القاهرة أيضاً وقد افتتحه صبرى ناشد مدير عام المتاحف والمعارض بوزارة الثقافة، وقفنا أمام لوحة "أمومة مكافحة" للفنانة مشيرة صبحي ليسانس آداب قسم اللغة الفرنسية ودرست بالقسم المر بكلية الفنون الجميلة من سنة ١٩٩٤.

ثم وقفنا أمام لوحة أخرى لمشييرة صبحي فشعرنا بأنها تتمرد على البيئة وشكل المنزل التقليدي وذلك من خلال لوحة "تمرد" التي تصور ركنًا في منزل يجمع بين البساطة والأناقة .

ثم نتنقل إلى لوحات الفنانة هناء هاشم ونتوقف عند إحدى لوحاتها التي تصور بصدق "مائدة شعبية" وهي بذلك تؤكد إنتماءها لبلدها وإحساسها بالبساطة.

ثم نأتى إلى لوحات الفنانة جيهان بكير وكان من بينها لوحة التكية التي كانت في البيت المصري القديم.. في بيوت

الحميد حياتها الفنية بمحاولات متصلة من أجل إضافة بعد جديد للمواهب الفنية العالمية التي تعيد صياغتها فضلاً عن تكوين لوحات من البيئة المصرية مع تحقيق العمق والتجسيم للصور التي تحتويها هذه اللوحات سواء كانت لوحات عالمية أو من البيئة المصرية.

دراما القبح والجمال

وكان لابد من رأى النقد تجاه الفن التشكيلي والبيئة والتراث وكيفية إعداد المتلقي للتذوق الفني: كمال الجويلى الذى بدأ حديثه عن التراث فقال: - التراث هو المرادف لكلمة تاريخ والتاريخ هو الأحداث الواقعة فى الزمان والمكان مما يقرض إبداعات فنية تصبح مع مرور الزمن تراثاً وتعتبر الطبيعة المجردة هى الغلاف الخارجى للتراث وتعتبر البيئة هى أرضية التراث التى تتكون فى باطنها الجذور التى تنبت الفنان المبدع.

وعن التذوق الفني يقول كمال الجويلى: - الواقع أن التذوق الفني المطلوب من عامة الناس سواء كان لأعمال التراث أو للأعمال التى تقوم على المعاصرة أصبحت مسألة صعبة والأمر يحتاج أولاً إلى تدريب حسى وبصرى للمتلقى .

وكما يقول الكاتب الصحفى كامل زهيرى إن العامة تجهل القيمة التى وراء الفنون التشكيلية لأنه توجد أمية بصرية وهى أخطر من الأمية العلمية والثقافية وأنا مع هذا الرأى فقد أصبحت الغالبية العظمى من الناس تلحظ مظاهر القبح ولا ترى أو أنها لا تريد رؤية مواطن الجمال خصوصاً فى زحام الحياة العصرية السريعة الإيقاع التى نحياها بطبيعة

إمكانياتى الفنية لتصوير التراث الشعبى الملحمى المصرى مائة فى المائة وأعيش لأرسم ما بداخلى ويجود الانتهاز من مرسوماتى أجدها صوراً حية وناطقة من بيئتى المصرية وأتمنى أن تجد ... الفنون التشكيلية مكانة أكبر لدى المواطن المصرى والعربى.

الفن فى الشارع

وتلتقى مع الفنان الشاب أيمن سميرى: مولود فى أعماق الريف - كفر شكر / قليوبية . حصل على بكالوريوس التربية الفنية جامعة حلوان سنة ١٩٩٠ ويعمل حالياً معيداً بقسم التصوير بالكلية حيث كان الأول على القسم.

ويعد الآن رسالة الماجستير عن إعادة الصياغة للأعمال الفنية فى التصوير الحديث كمصدر للإبداع الفنى. وقد أقام عدة معارض بمركز شباب كفر شكر وباتيليه الإسكندرية ثم أتيليه القاهرة وله... مقتنيات فى مصر والخارج بألمانيا وأمريكا وبولندا وفلندا ولندن.

وقد حصل أيمن السمرى أخيراً على الجائزة الكبرى فى التصوير الحديث وهى أختاتون الذهبى، فى المسابقة التى نظمها المركز القومى للفنون التشكيلية برئاسة دكتور أحمد نوار وتمت رعاية الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة وذلك من خلال صالون الشباب السابغ الذى أقيم بمجمع الفنون بالزمالك فى أواخر سبتمبر الماضى.

* وننتقل من مجمع الفنون إلى مركز الهناجر للفنون بالأوبرا حيث التقينا مع عزة عبد الحميد: - ليسانس آداب انجليزى جامعة عين شمس دفعة ٧٦ وهى فنانة تشكيلية تطبيقية بدأت عزة عبد



الوقت الحاضر لا بد أن نعبر من خلال الفن عن واقعنا .

ونلتقى مع : جيهان فايز بكالوريوس كلية الفنون الجميلة بالمنيا سنة ١٩٩١ ومعيدة بالكلية وتعد رسالة الماجستير بعنوان "دور التصوير الجداري في محطات سكك حديد مصر" ... وتقول عن الفن التشكيلي:

إنه يعنى خروج الأحاسيس والمشاعر من داخل الفنان لمعالجة قضايا المجتمع. ،وأنا أتعامل مع البورتريه بتحليل خاص من خلال تأملات الحياة، للوصول إلى فلسفة صحيحة ومنطقية لهذه الحياة. وعن أحلامها تقول:

أنا أحلامي ليست بالبعيدة أو المستحيلة فأتنا أرجو من وزارة الثقافة إنشاء ساحة شعبية كبيرة تكون مخصصة للفنانين والمواهب الشابة وملتقى لكل الشباب لمشاهدة العروض المسرحية وإقامة معارض الفن التشكيلي، بالإضافة إلى تدعيم قصور الثقافة في كل حي وكل قرية لتكون مجالاً أكبر للثقافة ورثة يتنفس منها الشباب فنانقياً وراقياً.

فؤاد حداد: والد الشعراء

بدأت الاحتفالية بكلمة رجائي الميرغنى لتحية روح الشاعر فؤاد حداد الذى جعل من أشعاره امتداداً فكرياً وقومياً فى ضمير الإنسان المصرى حيث خرج الكثير من الشعراء الشباب من عباءة فؤاد حداد الذى يستحق أن يكون والد - الشعراء لأن أشعاره يتوارثها جيل بعد جيل.

ثم يتقدم الكاتب الروائى خيرى شلبى ليقول كلمته عن فؤاد حداد: -

يمضى الزمان على رحيل الشاعر فيزداد شعره رسوخاً ...

إن فؤاد حداد شاعر يتماهى مع الزمن

الحال خاصة عندما نقف أمام عمل فنى تشكيلي فالعامة من الناس تنظر إليه بسطحية شديدة ولا تنظر إلى العمق.

وأتمنى أن يصل الإحساس بهذا الفن إلى كل إنسان مصرى على أرض مصر وألا يكون فى المستقبل قاصراً على طبقة المثقفين بل يمتد الإحساس به إلى عامة الناس وهذه مهمة المثقفين: أن يأخذوا بيد البسطاء إلى طريق المعرفة لأنه كلما عرف الإنسان كان هناك تنوير وشخصية متحضرة.

الجداريات فى سكك حديد مصر

وفى قاعة الشباب أيضاً باتيليه القاهرة نزور المعرض الجماعى الذى اشترك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين الواعدين وقد التقينا مع:

* محمد عبد المنعم إبراهيم بكالوريوس كلية الفنون الجميلة قسم تصوير جامعة المنيا سنة ١٩٨٨ بتقدير جيد جداً وماجستير فى التصوير من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة حلوان ويعمل مدرسا مساعدا بكلية الفنون الجميلة. بالمنيا قسم التصوير

وسألنا الفنان الشاب عن سبب انفعالاته التى تظهر واضحة فى لوحاته .

فقال: إن قمة انفعالى تظهر فى لوحة غريزة الانتماء الكونى " حيث يتخلل الدعاء الصوفى نداء الغريزة وقد حرصت على الجراءة فى تناول القضية وهى أزمة الإنسان فى هذا الزمن ، ولأشك أن المشكلة الكبرى فى حياة الفنان التشكيلي هى طريقة التعبير ولكن بالنسبة لى ليس هناك مشكلة فأتنا أتبع الجراءة والمواجهة فى معالجة القضية وأنا أرفض فكرة الفن من أجل الفن فهذا قد يكون ملائماً لمجتمع الغرب ولكن فى مجتمعنا خاصة فى

العربية ولا تناقض عنده إنه واضح وصريح دائماً حريص على صداقيته مع نفسه ومن يقرأ شعر فؤاد حداد سوف يجد نفسه في أجواء المعاني وعند بداية درب الشاعر وسوف يتساءل... هل الزمن توقف ولم يعد هناك جديد من الإبداع في عالم الشعر. وفي الحقيقة الزمن لم يتوقف ولكنه حقاً لا يوجد إبداع في الشعر في الوقت الحالي وهنا لابد أن نبحث عن الأسباب التي وراء ندرة الإبداع ونستنهض المواهب التي تسعى لتحقيق هوية وشخصية متميزة ..

وبهذه الاحتفالية . نحى ذكرى أحد العمالقة ونستلهم إبداعاتهم وليس معنى ذلك أننا مستعبدون لجيل الماضي... ولكننا لابد أن نعرف الأجيال الجديدة بالقلم والبدع وفؤاد -حداد هو فرد ولكنه كان يحمل بين جبينه وبين ضلوعه معاناة... وتوثبات أمة فهو لم يتعب بالذات ولم يستغرق في تجاربه الشخصية الذاتية ولكنه كان يحسوى مجتمعة ووطنه وهو الشاعر القادر على استخلاص تجاربه ورؤياه بالغوص في تجارب الآخرين وقد عاشها بالفعل معهم وبكل وجدانه وهذا هو سر نجاح فؤاد حداد...

وبعد هذه الكلمات بدأت الأمسية الشعرية شارك الشاعر أمين فؤاد حداد، والشاعر محمد أحمد بهجت، والفنان محمود حميدة. وشارك بالغناء الموسيقيان وجيه عزيز ومحمد عزت، وسوف يظل الشاعر العظيم في وجدان وذاكرة كل مصري؛ الأرض بتكلم عربي تقول الله إن الفجر لمن... صلاة

فيكتسب ما كتبه ملامح جديدة تزداد حداثة وجدية يوماً بعد يوم وكأنه مكتوب في الراهن الآن كالأخضر الذي يخرج طازجاً من القرن العتيق.

إن فؤاد حداد لم يكن يكتب الشعر ولكنه كان يتنفسه ، ويصعب على قارئ شعر فؤاد حداد أن يتخيل هذا الشاعر وهو يفكر في أشعاره قبل أن يكتبها بهذه الفزارة والقوة وبهذا الإحكام في البناء الذي يزخر بالنقوش والزخارف فهو يصور بأشعاره الحضارة المصرية والتراث والآثار الإسلامية ومجالس البسطاء فيدخل الإنسان إلى عالم فؤاد حداد ليتعرف على نفسه وعلى ذاته وتاريخه ولامع مستقبله وكلمات الشاعر هي خيوط اتصال بين الإنسان والآخر وهي تؤكد حميمية العلاقات بين الإنسان والمكان وانتماءه لأهله وبني وطنه .

وكثيراً ما يتراكم الغبار فوق مشاعر الإنسان فيحجب عنه الرؤية للعالم ويجعله يتقوقع داخل نفسه ولكن إذا مسه شعر فؤاد حداد فهو يخلد إلي الصفاء . ثم نعيش الكلمة مع الأستاذ عبد المنعم السعدوي الصديق الحميم لفؤاد حداد فيقول عنه:

هو شاعر معروف اسمه ترده القلوب لأنه شاعر الشعب ..

إنه القومي العربي المصري الذي يعتز بمصريته وبقوميته العربية.

لقد مضت عشر سنوات على وفاة الشاعر فؤاد حداد وقد كان صديقاً ورفيق درب وسلاح ، الآن تزدحم في رأسي الخواطر والذكريات إنه الشاعر الغناشي والشاعر الملحمي الذي عندما تفيض ذاته يتدفق منها نبع شعره ليروى ظمأ القلوب العطشى.

فكان بالفعل لسان حالهم الذي يخاطبهم ويعبر عنهم وكان منحازاً إلى القومية

ما الذي ينقص العريان؟

كلام مثقفين

أفاض شهر رمضان، بعض كرمه هذا العام، على معرض القاهرة الدولي للكتاب فتقرر تأجيل موعد افتتاحه - الذي كان يوافق بدايات الشهر الفضيل - إلى ما بعد عيد الفطر، وقيل في تبرير ذلك، أن المعرض "عرس ثقافي" لا يتناسب مع طقوس الصيام، وأن الناس في رمضان ينفقون نقودهم على شراء الياميش، ويتفرغون للعبادة وقراءة فوايز "تيللي" و"شربهان" فلا يجدون مალًا لشراء الكتب أو وقتًا لزيارة معرضها، أو مزاجًا لتقليب صفحاتها.

واقترح الزميل "أحمد يوسف القرعي" - على صفحات "الأهرام" - تغيير الموعد السنوي الثابت لافتتاح المعرض، من الأسبوع الأخير من يناير إلى الأسبوع الأخير من يوليو ليتواكب مع الإجازات ومع الموسم السياحي الصيفي، حيث الفرصة أكثر ملائمة لتدفق جماهير السياح على المعرض، ونقودهم على الناشرين. وهكذا اعتزفت كل الأطراف بأن المعرض، هو مولد من نفس نوع "قوايز شربهان" ومسرحية سياحية من نوع "حزمتي يا بابا" فانسحبوا أمام الأولى، ويفكرون الآن في منافسة الثانية بالمسرحية الكوميديّة الشهيرة "سرحان بين الغيظ والبيت".

ولأن التكرار يعلم الشطار، فلا بأس من أن نكرر ما قلناه قبل ذلك لشطار "الهيئة العامة للكتاب والموائد الثقافية"، فمشكلة معرض الكتاب ليست في مواعده، وليست في الجهة التي تنظمه، هل هي هيئة الكتاب، أم هيئة قطاع خاص، فكلا الاثنين مزواط... المشكلة أنه تحول من معرض للكتاب إلى معرض لكل شيء، إلا الكتاب، وساحة لمناقشة كل شيء، من مشاكل الرقص الشعبي، إلى مشاكل صناعة اللبّ والفشار، أما الذي لا يناقشه ولا يهتم به، فهو مشاكل صناعة الكتاب.

فمعظم معارض الكتب المحترمة في العالم تقصر العرض فيها، على العناوين التي صدرت خلال العام السابق على المعرض أو خلال عامين سابقين، لتتيح لروادها فرصة حقيقية للتعرف على المطبوعات الجديدة، بينما يتيح معرض القاهرة الفرصة للناشرين لكي يتدخلوا بما يرحم مخازنهم من مرجّعات، دون تمييز بين الجديد والقديم أو بين الغث والسمين فتكون النتيجة عرضاً في منتهى العفافة، في أماكن أكثر زحاما من أتوبيسات النقل العام! وأكثر ضجيجا من سوق الخضار القديم!

ومعظم معارض الكتب المحترمة في العالم، تنظم مسابقات لمنح جوائز لأفضل كتب العام السابق، في كل فروع المعرفة، وفي كل عمليات صناعة الكتاب، تختارها لجان متخصصة ومحايدة، لا تخضع للهوى أو المجاملة أو الابتزاز، كما يحدث في جوائز معرض القاهرة التي فقدت قيمتها بسبب اختلال محكات الاختيار ورائحة الكوسة التي تفوح منها!

ومعظم معارض الكتب المحترمة في العالم، تنتهز فرصة اجتماع المشتغلين والمهتمين بصناعة الكتاب لتنظيم ندوات وحلقات بحث ومؤتمرات، لدراسة أوضاع هذه الصناعة، بهدف التوصل إلى حلول للمشاكل التي تواجهها من ارتفاع أسعار الورق إلى حقوق المؤلفين، ومن السياسة الجبركية إلى عقبات التداول، ومن التزوير إلى السرقات الأدبية، ومن الرقابة الحكومية إلى الإرهاب الفكري، ومن أصول "صناعة النشر" إلى أصول "صناعة العرض". أما وقد قرر "مولد القاهرة الدولي للكتاب" منافسة وزارة الخارجية في أنشطتها، فاختار موضوع "نحن والعالم" - وفي رواية أخرى "ثقافة السلام" - كمحور تدور حوله ندواته هذا العام، الذي يشهد تدهورا في صناعة النشر يكاد يهددها بالتوقف، فلا تعليق لدينا، إلا المثل الشعبي الذي يقول: سألو العريان. إيش ناقصك يا عريان...؟ قال المشط يا مولاي!

وهو مثل نهديه للدكتور سمير سرحان أو عريان!

صلاح عيسى

« اليوم » بين أيديكم ثانية



مع الباعة
عدد يناير ١٩٩٦
رئيس التحرير : حسين عبد الرزاق



Bibliotheca Alexandrina



0532158